Ακρίτες της Ευρώπης

EUROPEAN ACRITIC HERITAGE NETWORK

ACRINET



Ευρωπαϊκή Ακριτική Παράδοση: από τον Μεγαλέξαντρο στον Διγενή Ακρίτα

Κέντρον Ερευνών της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών

Education and culture

Culture 2000

Ευρωπαϊκή Ακριτική Παράδοση: από τον Μεγαλέξαντρο στον Διγενή Ακρίτα

Επιστημονικές Συναντήσεις:
Αθήνα, 24-25 Νοεμβρίου 2002 & 16 Απριλίου 2004
Ιωάννινα, 7 Μαΐου 2004
Κάρπαθος, 10 Ιουλίου 2004
Θεσσαλονίκη, 4 Σεπτεμβρίου 2004
Βενετία, 25 Ιουνίου 2004

Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας
της Ακαδημίας Αθηνών



Η παρούσα έκδοση με γενικό τίτλο «Ακρίτες της Ευρώπης» υλοποιήθηκε στο πλαίσιο του διακρατικού προγράμματος ACRINET με συγχρηματοδότηση από την Ευρωπαϊκή Επιτροπή, μέσω του ευρύτερου προγράμματος CULTURE 2000. Η έκδοση περιλαμβάνει συνολικά 6 τόμους, οι οποίοι περιέχουν τα πρακτικά εννέα επιστημονικών συναντήσεων και συνεδρίων που πραγματοποιήθηκαν στις συμμετέχουσες χώρες και εκπροσωπούν το μεγαλύτερο τμήμα του ερευνητικού έργου που παρήγαγε η επιστημονική ομάδα του ACRINET:

- ◇ *Τόμος I:* *Ευρωπαϊκή Ακριτική Παράδοση: από τον Μεγαλέξαντρο στον Διγενή Ακρίτα (Αθήνα 2002 & 2004, Ιωάννινα 2004, Κάρπαθος 2004, Θεσσαλονίκη 2004, Βενετία 2004)*
- ◇ *Τόμος II:* *Les Mythes et les lègendes que partagent les peuples de l'Europe (Παρίσι 2003)*
- ◇ *Τόμος III:* *Ressons èpics en les literatures i el folklore hispànic (Βαρκελώνη 2003)*
- ◇ *Τόμος IV:* *La Commedia dell'arte nella sua dimensione europea (Βενετία 2003)*
- ◇ *Τόμος V:* *Κραλί Μάρκο - ο ήρωας υπερασπιστής των συνόρων (Σόφια 2004)*
- ◇ *Τόμος VI:* *Heroes of the Frontiers in European Literature, History and Ethnography: the contribution of ACRINET*

Ο παρών τόμος περιέχει τα πρακτικά των επιστημονικών συναντήσεων, συνεδρίων και διαλέξεων που οργανώθηκαν στην Ελλάδα από το Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών σε συνεργασία με το Κέντρο Αναπτυξιακών Μελετών - PRISMA στην Αθήνα (24-25 Νοεμβρίου 2002, 16 Απριλίου 2004), τα Ιωάννινα (7 Μαΐου 2004), την Κάρπαθο (10 Ιουλίου 2004) και τη Θεσσαλονίκη (4 Σεπτεμβρίου 2004). Επίσης περιλαμβάνονται κατ' εξαίρεση και τρεις ανακοινώσεις που παρουσιάστηκαν στην Βενετία στο πλαίσιο του προγράμματος και αφορούν ελληνικό θέμα.

- ◇ *Γενική επιμέλεια έκδοσης: Ελένη Αρβελέρ*
- ◇ *Επιμέλεια κειμένων του παρόντος τόμου: Παναγιώτης Υφαντής, Jeanne Roques-Tesson*
- ◇ *Διόρθωση δοκιμίων: Λουΐζα Καραπιδάκη*
- ◇ *Συντονισμός έκδοσης: Κέντρο Αναπτυξιακών Μελετών - PRISMA*

Εκδόθηκε από την Ακαδημία Αθηνών, αρ. 23, 2004

ISBN 960-87327-9-4

Σχεδιασμός, καλλιτεχνική επιμέλεια και εκτύπωση εντύπου:
ABILITY Integrated Communication, e-mail: ability@otenet.gr



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ







ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ:
«Ο ΜΕΓΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΑΚΡΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ»
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ
ΒΕΝΕΤΙΑ 25 ΙΟΥΝΙΟΥ 2004



ΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΔΙΚΤΥΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΚΡΙΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ «ACRINET»

Τη διεξοδική και διεπιστημονική μελέτη της ακριτικής παράδοσης, αλλά και του συμβολισμού του φαινομένου του ακρίτη, της «άκρης», του «ορίου», της «ετερότητας», της «ταυτότητας», της «διαφορετικότητας» τόσο σε παλαιότερες εποχές όσο και στη σύγχρονη ευρωπαϊκή κοινωνία, ανέλαβε το Ευρωπαϊκό Δίκτυο για την Ακριτική Παράδοση ACRINET, με πρωτοβουλία του οποίου πραγματοποιείται η παρούσα έκδοση. Η δραστηριότητα του Δικτύου συγχρηματοδοτήθηκε από την Ευρωπαϊκή Επιτροπή.

Το ACRINET επιδιώκει να προβάλει τις αξίες της ειρηνικής συνύπαρξης διαφορετικών εθνοτήτων και πολιτισμών στον ευρύτερο Ευρωπαϊκό χώρο, μέσα από την επικαιρότητα των αναφορών των ακριτικών ασμάτων και κειμένων. Προς αυτή την κατεύθυνση κινείται η έρευνα της διαχρονικότητας, των μετασχηματισμών και των επιβιωμάτων της ευρωπαϊκής ακριτικής παράδοσης. Ερευνητές των οργανισμών που συμμετέχουν στο Δίκτυο εφαρμόζουν ιστορική, φιλολογική και εθνογραφική μεθοδολογία. Εντοπίζουν, μελετούν, αναλύουν και αρχειοθετούν κείμενα και γραπτά τεκμήρια της ακριτικής παράδοσης. Παράλληλα παρατηρούν και καταγράφουν στοιχεία της ακριτικής παράδοσης που επιβιώνουν ως σήμερα σε λαϊκές, αυθόρμητες και ομαδικές εκδηλώσεις.

Το ACRINET ασχολείται με μια έκφραση της ευρωπαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς, η οποία προβάλλει ως αξίες τη συνεργασία, τον αλληλοσεβασμό και την αμοιβαία κατανόηση μεταξύ διαφορετικών θρησκειών, γλωσσών, πολιτισμών. Εν μέσω κρίσιμων διεθνών εξελίξεων, η ακριτική παράδοση δίνει μαθήματα ειρηνικής συμβίωσης και συνύπαρξης, όπως αποτυπώθηκαν στην προφορική και γραπτή μορφή της. Αναλύοντας με αυτό τον τρόπο το παρελθόν, το ACRINET προσπαθεί να ανιχνεύσει και να εδραιώσει τα κοινά στοιχεία μιας ευρωπαϊκής ταυτότητας, απαραίτητης στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης. Τον σκοπό αυτό εκπλήρωσαν οι συνεργαζόμενοι οργανισμοί με ένα εντατικό και ποικίλο πρόγραμμα δραστηριοτήτων, που έδωσαν στο ευρύ κοινό τη δυνατότητα να γνωρίσει την ακριτική παράδοση μέσα από απτά και ορατά αποτελέσματα.

Η παρούσα έκδοση των πρακτικών των επιστημονικών συναντήσεων και συνεδρίων που πραγματοποιήθηκαν από το Ευρωπαϊκό Δίκτυο για την Ακριτική Παράδοση είναι ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματά του.



Διοργανώθηκαν συνολικά 10 επιστημονικές συναντήσεις και δύο συνέδρια, όλα με διακρατική συμμετοχή. Πρωτότυπες επιστημονικές εργασίες σε διάφορα θέματα της ευρωπαϊκής ακριτικής παράδοσης παρουσιάστηκαν και συζητήθηκαν σε εννέα από αυτές τις διοργανώσεις, με συμμετοχή επιστημόνων από τις περισσότερες χώρες της Ευρώπης. Τα πρακτικά των συναντήσεων αυτών παρουσιάζονται σε έξι τόμους, πέντε από τους οποίους αντιστοιχούν στις διοργανώσεις ανά συμμετέχουσα χώρα (Ελλάδα, Ιταλία, Ισπανία, Γαλλία. Βουλγαρία) και ένας περιέχει τα γενικά συμπεράσματα της έρευνας και τις περιλήψεις όλων των ανακοινώσεων, ως «τεύχος αναφοράς».

Παράλληλα με τις επιστημονικές συναντήσεις, οργανώθηκε επίσης σημαντικός αριθμός πολιτιστικών εκδηλώσεων, στις οποίες παρουσιάστηκαν χοροί και τραγούδια εμπνευσμένα από τη λαϊκή ακριτική παράδοση, λαϊκά δρώμενα και αποσπάσματα από τη λόγια παράδοση με επίκεντρο τους ακρίτες-ήρωες.

Με βάση την επιστημονική έρευνα και τη συλλογή πρωτότυπου και δημοσιευμένου υλικού που τεκμηριώνει την κοινή ακριτική παράδοση της Ευρώπης, δημιουργήθηκε επίσης μία περιοδεύουσα έκθεση με θέμα «Οι Ακρίτεςτης Ευρώπης» η οποία παρουσιάστηκε στην Ελλάδα, στην Γαλλία και στην Ισπανία, ενώ ειδικότερου θέματος εκθέσεις που καλύπτουν εθνικές παραδόσεις και ήρωες, παρουσιάστηκαν στην Ιταλία και στην Βουλγαρία. Η ελληνική έκθεση, η οποία αποτελείται από 64 πανό και σημαντικό αριθμό αντικειμένων, μετά την περιοδεία της σε 4 πόλεις, κατέληξε στην Παλαιόχωρα της Κρήτης, όπου ιδρύθηκε Μουσείο της Ευρωπαϊκής Ακριτικής Παράδοσης υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού και της Ακαδημίας Αθηνών.

Οι συνεργαζόμενοι φορείς που συνέβαλαν με την ακούραστη δουλειά τους, την επιστημονική εξειδίκευση τους και τον ενθουσιασμό τους στη επιτυχημένη υλοποίηση των δράσεων του Ευρωπαϊκού Δικτύου για την Ακριτική Παράδοση προέρχονται από πέντε ευρωπαϊκές χώρες, και είναι:

Υπεύθυνος Φορέας Προγράμματος
- PRISMA - Κέντρο Αναπτυξιακών Μελετών

Υπεύθυνος Επιστημονικού Συντονισμού
- Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας

Εταίροι Προγράμματος
- Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού
- Πανεπιστήμιο της Ευρώπης
- Πανεπιστήμιο Ι της Σορβόννης, Πάνθεον



- Ανώτατο Συμβούλιο Επιστημονικών Ερευνών Ισπανίας, Ινστιτούτο Φιλολογίας, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών
- Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας
- Πανεπιστήμιο Αγίου Κλήμεντος της Αχρίδας στη Σόφια, Τμήμα Σλαβικής Φιλολογίας, Εθνολογίας και Βυζαντινής Λογοτεχνίας

Επιθυμούμε να εκφράσουμε τις ευχαριστίες μας στη Γενική Διεύθυνση «Εκπαίδευση και Πολιτισμός» της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, η οποία συγχρηματοδότησε τις δράσεις του ACRINET στα πλαίσια του ευρύτερου προγράμματος CULTURE 2000 και συνέβαλε έτσι αποφασιστικά στην υλοποίηση του σημαντικού έργου που παρουσιάζεται στην παρούσα έκδοση.

Φούλη Παπαγεωργίου
Υπεύθυνη Διακρατικής Διαχείρισης και Συντονισμού
του Προγράμματος ACRINET
Γενική Διευθύντρια Κέντρου Αναπτυξιακών Μελετών - PRISMA



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Όρια και σύνορα κρατών και πολιτειών χωρίζουν τους λαούς στρατιωτικά-πολιτικά. Όμως αυτά τα ίδια άκρα ως παραμεθόρια ζώνη γίνονται στην καθημερινή ζωή και περάσματα πολιτισμικών παραδόσεων, που μοιράζονται οι πληθυσμοί από τη μία και από την άλλη μεριά της διαχωριστικής γραμμής. Ανάμεσά τους κοινοί οι χοροί, κοινά τα τραγούδια και οι ρυθμοί της μουσικής, κοινοί οι θρύλοι, κοινές οι παραδόσεις και οι παροιμίες, καμία φορά κοινά και συγγενικά ως και τα γλωσσικά ιδιώματα και στοιχεία και βέβαια μικτοί πολλές φορές οι γάμοι, ακόμα και αν δεν είναι κοινή η θρησκεία, όπως π.χ. μας διδάσκει ο κατ' εξοχήν ακριτικός ήρωας της ρωμιοσύνης, ο Διγενής Ακρίτης. Έργα ειρηνικά, μακροχρόνιες ανταλλαγές αγαθών και ιδεών, δημιουργούν αυτόν τον sui - generis ακριτικό συγχρωτισμό, που είναι φορέας μια πολιτισμικής όσμωσης, μιας μοιρασιάς που κάνει πλουσιότερους όσους την αποδέχονται.

Το φαινόμενο αυτό το ονομάζουν οι κοινωνιολόγοι-ανθρωπολόγοι acculturation. Η σχέση αυτή αναγγέλλει την προοδευτική γνώση νέων μορφών δημιουργίας, κοινής ανάμεσα σε λαούς που πολλές φορές διχάζει η κλαγγή των όπλων, αλλά που ποτέ δεν παύουν να δανείζονται την πολιτιστική εμπειρία, δημιουργώντας έτσι μια αλληλεγγύη στον τρόπο ζωής, μια καθημερινότητα κατανόησης και αλληλοσεβασμού. Το φαινόμενο αυτό χαρακτηρίζει όλους ανεξαιρέτως τους μεθοριακούς πληθυσμούς, σε Ανατολή και Δύση, και σε όλες τις ιστορικές εποχές. Ωστόσο ο Μεσαίωνας, που διακρίνεται για τη μεγάλη κινητικότητα των λαών και τις εθνολογικές ζυμώσεις (αποτελούν και την ρίζα της εθνολογικής σύστασης της σημερινής Ευρώπης), προσφέρει στην έρευνα τα πιο ενδιαφέροντα παραδείγματα: οι παραδόσεις για τον Cid, για τον Roland, για τον Βασιλιά Αρθούρο με τους Ιππότες της Στρογγυλής Τραπέζης, η Ιστορία του Τριστάνου και της Ιζόλδης, η διάδοση ανά την Ευρώπη των θρύλων γύρω από τον βυζαντινό στρατηγό Βελισσάριο ή ακόμη των ανδραγαθημάτων του Νορμανδού ήρωα Ogier και του Ρωσσοβαράγγου Oleg, για να μη μιλήσουμε για τις επικές μορφές τόσο στις παραδόσεις των βαλκανικών λαών όσο και των Τούρκων, δηλαδή για τους ακριτικούς ήρωες των λαών αυτών που θυμίζουν τα κατορθώματα (ως έμπνευση και εκτέλεση) των βυζαντινών ακριτών. Όλες αυτές οι ηρωικές μορφές γεννήθηκαν σε κάποια παραμεθόρια ζώνη, για να εξαπλωθούν σε ευρύτερες περιοχές ανά την Ευρώπη. Δεί-



χνουν ακριβώς τα παραδείγματα αυτά, ως απλή μόνο υπόμνηση, την πνευματική συγγένεια ανάμεσα σε λαούς συχνά, συνήθως θα λέγαμε, εχθρικά διακείμενους: η πολιτιστική αυτή αλληλεπίδραση αναπτύσσεται σε πείσμα κάθε αντιπαλότητας.

Η μελέτη του φαινομένου αυτού, που αποσκοπεί να φέρει σε πέρας το Πρόγραμμα ACRINET, είναι ασφαλώς ένα από τα πιο αποτελεσματικά μαθήματα ειρηνικής διαβίωσης ανάμεσα σε καταπονημένους από τον πόλεμο λαούς. Ίσως πρέπει να πούμε καλύτερα ότι το ACRINET φιλοδοξεί να γίνει το δίδαγμα πολιτιστικών μορφών της ακριτικής παράδοσης που σήμερα αναγνωρίζουν και μοιράζονται οι λαοί της Ενωμένης Ευρώπης ως κοινό τους κατόρθωμα.

Ελένη Αρβελέρ
Πρόεδρος του Πανεπιστημίου
της Ευρώπης



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΟΙ ΑΚΡΙΤΕΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ

Το κοινό ευρωπαϊκό πολιτισμικό υπόβαθρο συνήθως το αναζητούμε στην αρχαιότητα και τις επιδράσεις της στους πολιτισμούς των διαφόρων λαών. Σπάνια το εθνογραφικό και ιστορικό υλικό χρησιμοποιήθηκε ως συνδετικός κρίκος για λαούς διαφορετικής εθνικότητας και θρησκεύματος. Μάλλον θεωρήθηκε ως στοιχείο της διαφορετικότητας. Έτσι προσπάθειες να ανιχνευθούν στοιχεία που υποδηλώνουν την ύπαρξη ενός κοινού πολιτισμικού υποβάθρου πάνω στο οποίο αναπτύσσουν τη διαφορετικότητά τους οι ευρωπαϊκοί λαοί θεωρούμε ότι είναι ιδιαίτερα σημαντικές τις μέρες μας. Αξίες πανανθρώπινες, πάθη και συμφορές, αντιλήψεις για τη ζωή και το θάνατο, όπως αποτυπώνονται στα υπερεθνικά παραμύθια, στις λαϊκές παραδόσεις και στις ποιητικές παραλογές, αποθησαυρισμένη παροιμιακή σοφία και αντιλήψεις για τον φυσικό και υπερφυσικό κόσμο κ.ά. θα μπορούσαν να αναζητηθούν ως το κοινό πολιτισμικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα οικοδομήσουν τις μελλοντικές συνεργασίες τους οι λαοί της Ευρώπης και του κόσμου.

Οι πολιτιστικές αξίες βοηθούν στην ισότιμη και συμφιλιωτική συζήτηση και συμβίωση λαών με διαφορετικές καταβολές, κάτι που έχει γίνει, όπως διδάσκει η ιστορία στο παρελθόν στο πλαίσιο μεγάλων υπερεθνικών Κρατών, όπως η βυζαντινή αυτοκρατορία, στην οποία τα όρια ήταν αχανή, απροσδιόριστα, σχεδόν νοερά, από την ανατολική Μ. Ασία μέχρι τον Πόντο, την Καππαδοκία και την περιοχή του Ευφράτη και στη Βαλκανική μέχρι τον Δούναβη.

Τα μεσαιωνικά "άκρα", συχνά πεδία στρατιωτικών συγκρούσεων και διεκδικήσεων, είναι ταυτόχρονα τόποι συνάντησης διαφορετικών πολιτισμών, χώροι επικοινωνίας, πολιτιστικών ανταλλαγών και αλληλεπίδρασης. Εκεί, άνθρωποι από διαφορετικούς, συχνά αντιπάλους, λαούς όχι μόνο γειτνιάζουν αλλά πολλές φορές συμβιώνουν, καθώς περνούν από τη μια εξουσία στην άλλη. Οι στρατιώτες που μάχονται και μετακινούνται διαρκώς στις μεθορίους αποτελούν παράλληλα και φορείς αλληλεπιδράσεων, καθώς μεταφέρουν εκατέρωθεν των συνόρων αντικείμενα τέχνης, στοιχεία της παράδοσης και του πολιτισμού των γειτονικών λαών. Συχνά, επίσης, συμμαχίες και συμφιλίωση σε κάποιο πολεμικό μέτωπο επι-



βάλλονται ως αντιστάθμισμα σε κάποιο άλλο «ανοιχτό» μέτωπο. Έτσι η ανάγκη για παύση των εχθροπραξιών οδηγεί σε λύσεις όπως οι επιγαμίες μεταξύ μελών από ηγετικές οικογένειες αντιπάλων κρατών, που οδηγούν σε ειρήνευση και συμβιβασμό ως προς τις εδαφικές διεκδικήσεις, με συνακόλουθη ανάπτυξη φιλικών σχέσεων και επικοινωνίας. Τα σύνορα μετατρέπονται τότε σε «γέφυρες» για τους λαούς, για την τέχνη, τη λογοτεχνία και τη μουσική, που απαλύνουν τις αντιθέσεις και αφομοιώνουν τις βασικές αξίες κάθε πολιτισμού, που δεν είναι άλλες από τις διαχρονικές πανανθρώπινες αξίες.

Η ευρωπαϊκή ακριτική παράδοση μεταφέρει λαϊκούς μύθους γύρω από τη ζωή ένδοξων πολεμιστών - φυλάκων των συνόρων των διαφόρων κρατών της μεσαιωνικής Ευρώπης, οι ακριτικές περιοχές των οποίων μαστίζονται από πολέμους και αλλάζουν συχνά χέρια.

Η γέννηση της ακριτικής ποίησης, οι επιβιώσεις και η εξέλιξή της, καθώς και η επίδρασή της στη νεότερη δημιουργία, αναδεικνύουν αξίες ηθικές πανανθρώπινες και αντιλήψεις για τον φυσικό και υπερφυσικό κόσμο ως το κοινό πολιτισμικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα κτίσουν τις μελλοντικές συνεργασίες τους οι λαοί της Ευρώπης και του κόσμου.

Με το σκεπτικό αυτό σχεδιάστηκε και δομήθηκε και η Έκθεση με γενικό τίτλο «Οι Ακρίτες της Ευρώπης», η οποία απεικονίζει σε αδρές γραμμές τις καταβολές και το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννιούνται, εξελίσσονται και διαδίδονται οι ακριτικοί μύθοι στη Βυζαντινή αυτοκρατορία με τις εισβολές των βαρβάρων, τις επιθέσεις Περσών και Αράβων στα ανατολικά σύνορα, τις συνεχείς συγκρούσεις αλλά και τις πολιτιστικές ανταλλαγές και την επικοινωνία λαών, καταστάσεις και γεγονότα που τροφοδοτούν την τέχνη - λογοτεχνία. Ανιχνεύεται ακόμη η έννοια των όρων άκρα - Ακρίτες, όταν τα όρια ρευστά, σχεδόν "νοητά", περιλαμβάνουν εδαφικές ζώνες στις οποίες εξελίσσεται η ζωή των "ακριτών" πολεμιστών, ηρώων. Ο ηρωισμός, το κύριο χαρακτηριστικό υμνείται στα δημώδη άσματα - έπη, στα οποία οι αρχαίοι μύθοι, σύμβολα και ιστορικά γεγονότα - συνυφαίνονται και παίρνουν μορφή ηρωϊκής - ερωτικής ιστορίας. Από τον 12ο αι. καταγράφονται μακροσκελείς επικές συνθέσεις, όπου παρουσιάζονται ως κεντρικοί ήρωες ο Διγενής, ο Τριστάνος, ο Siegfried, ο Cid, ο Αρθούρος κ.ά. Η εν λόγω έκθεση παρακολουθεί μέσα από παραλληλισμούς και κοινά στοιχεία με κεντρικό άξονα τον Διγενή ιστορίες ηρώων, αναφορές σε μοτίβα που κατάγονται από την αρχαιότητα, σ' ένα σκηνικό που αποτελεί «αναπαράσταση» του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο δρουν οι ήρωες σύμφωνα με περιγραφές επών.

Γενικότερα από την έρευνα στο πλαίσιο του προγράμματος, τουλάχιστον για τον ελληνικό χώρο, μορφές όπως ο Ηρακλής, ο Περσέας, ο Αλέ-



ξανδρος, ο Διγενής εξελίσσονται και αναβιώνουν στη νεώτερη ακριτική παράδοση με τον Μικροκωνσταντίνο, τον Κωνσταντή, τον Ρήγα, την Κόρη που πάει με τους κλέφτες, θέματα και αξίες που εξακολουθούν να εμπνέουν τη σύγχρονη δημιουργία (όπερα, θέατρο, μυθιστορήματα, διασκευές, τηλεόραση, κινηματογράφος). Το Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών με τα αφηγηματικά τραγούδια, κατηγοριοποιημένα ως «ακριτικά» (6.500 παραλλαγές), αλλά και τραγούδια που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με αυτά (παραλογές, επύλλια, ιστορικά, κλέφτικα, μοιρολόγια κ.λπ.) διαθέτει έναν ασφαλή κρίκο που συνδέει το Έπος του Διγενή Ακρίτα και τη βυζαντινή στρατιωτική παράδοση με την σύγχρονη δημοτική ποίηση.

Σ' έναν κόσμο με τα τεχνικά μέσα που διαθέτει ο σημερινός, στον οποίο τα όρια - άκρα - σύνορα είναι ανύπαρκτα, στην πραγματικότητα όμως εξακολουθούν να είναι ζώνες πραγματικών τριβών και αιματηρών αγώνων, στον οποίο "οι άκρες" αξιών, συμβόλων, διεκδικήσεων ξεπερνούν και τα συμβατικά "όρια" και γίνονται πανανθρώπινες, το να "οριοθετήσουμε" τα στοιχεία που ενώνουν τους πολιτισμούς μας και να αφήσουμε εκτός των ορίων όσα δημιουργούν τα προβλήματα είναι εξαιρετικά σημαντικό έργο.

Ένα πρόγραμμα θεωρείται επιτυχημένο, όταν έχει πραγματοποιήσει τους κύριους στόχους που έθεσε εξ αρχής, όταν έχει υλοποιήσει τις υποχρεώσεις που ανέλαβε και έχει δημιουργήσει προοπτικές περαιτέρω έρευνας του θέματος προς νέες κατευθύνσεις. Για παράδειγμα το Κέντρο, παρά το γεγονός ότι είχε εντοπίσει την ερευνητική ανάγκη για επέκταση της έρευνας σε περιοχές και λαούς της Ανατολής σε συνεργασία με τους αντίστοιχους φορείς (Περσία, Αραβία, Καύκασο, Τουρκία, Ινδίες κ.λπ.), λαούς που υπήρξαν οι συνδημιουργοί και συγκληρονόμοι της παράδοσης του ηρωϊκού ακριτικού έπους, δεν κατέστη δυνατόν να επεκταθεί στο πλαίσιο του συγκεκριμένου προγράμματος και προς την κατεύθυνση αυτή. Παραμένει λοιπόν ένα θέμα ανοιχτό για μελλοντικές ερευνητικές αναζητήσεις.

Αποτελεί αναμφισβήτητο επίτευγμα του Προγράμματος η όσο το δυνατόν πολυεπιστημονική προσέγγιση του αντικειμένου και η ανάδειξή του ως πολυσήμαντου πολιτισμικού και ιστορικού φαινομένου μέσα από μια πολυπολιτισμική και διαθρησκευτική προσέγγιση. Το Βυζάντιο, η Ανατολή και η Δύση, «από τις άκρες των ακρώ» κι ανάμεσά τους τα πραγματικά και νοητά «άκρα», γέφυρες επικοινωνίας σ' ένα κόσμο που οραματίζεται τη ειρηνική επικοινωνία των λαών.

Το υλικό που προέκυψε από την ερευνητική συνεργασία κατά τη διάρκεια του Προγράμματος θα πάρει σάρκα και οστά στο Κέντρο - Μουσείο της Ακριτικής Κληρονομιάς με όλα τα μέσα που διαθέτει η σύγχρονη τεχνολογία και επικοινωνία. Το Μουσείο αυτό ελπίζουμε να είναι ο τελευ-



ταίος "ακρίτης" που θα χρειαστεί να υπερασπιστεί τα αυτονόητα άκρα. Στην Κρήτη, το φυσικό άκρο της Ευρώπης, στην ακριτική Παλαιόχωρα με το μεσαιωνικό κάστρο, τις βυζαντινές εκκλησιές, τους ριζίτες που τραγουδούν ακόμη για τον Διγενή, το Κουστογέρακο των οπλαρχηγών και των Θεοτοκόπουλων, δίπλα στο Φραγκοκάστελλο των θρύλων, το Μουσείο «των Ακριτών της Ευρώπης» θα ξεκινήσει το δικό του έργο.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους βοήθησαν στην υλοποίηση των στόχων του Προγράμματος, τον ακαδημαϊκό κ. Νικόλαο Κονομή για τον πολύτιμο χρόνο που αφιέρωσε για το Πρόγραμμα, τα μεγάλα πνευματικά Ιδρύματα και βεβαίως τα συγκεκριμένα πρόσωπα που μας εμπιστεύτηκαν την ερευνητική πλοήγηση στον απέραντο χώρο των μυθικών και πραγματικών "άκρων", την Καθηγήτρια κ. Ελένη Αρβελέρ, Πρόεδρο του Πανεπιστημίου της Ευρώπης, την Διευθύντρια του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, Καθηγήτρια κ. Χρύσα Μαλτέζου, τον Καθηγητή κ. Πέδρο Μπάντενας, μορφωτικό ακόλουθο της Ισπανικής Πρεσβείας στην Αθήνα, τον Καθηγητή και τ. Πρέσβη κ. Κύριλλο Τοπάλοφ και τους εκλεκτούς συνεργάτες τους, τον Καθηγητή κ Λάμπρο Λιάβα, Διευθυντή του Μουσείου Λαϊκών Οργάνων, τις συνεργάτριές μου στο Κέντρο Λαογραφίας, Ερευνήτριες κ. Ελένη Ψυχογιού και Μιράντα Τερζοπούλου, για το χρόνο που διέθεσαν για το θέμα των Ακριτικών τραγουδιών, και ιδιαίτερα την επιστ. συνεργάτρια, αρχαιολόγο κ. Λουίζα Καραπιδάκη, επιμελήτρια της έκθεσης. Ευχαριστίες απευθύνονται στην Διευθύντρια της Εταιρείας PRISMA - Κέντρο Αναπτυξιακών Μελετών κ. Φούλη Παπαγεωργίου και τους συνεργάτες της για την αμέριστη υποστήριξη κατά τη διάρκεια του προγράμματος. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τον έφορο βυζαντινών αρχαιοτήτων Κρήτης κ. Μιχάλη Ανδριανάκη για την υιοθέτηση του Μουσείου στην περιοχή του και τον ευγενικό και φιλοπρόοδο Δήμαρχο Πελεκάνου κ. Δερμιτζάκη για τη θερμή και προστατευτική φιλοξενία του Μουσείου στην πρωτεύουσα του Δήμου του Παλαιόχωρα.

Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη
Διευθύντρια του Κέντρου Λαογραφίας



ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ ΟΙ ΓΕΙΤΟΝΕΣ ΤΟΥ

Ελένη Αρβελέρ

Το πρόβλημα αφορά στον χώρο της επεξεργασίας της ακριτικής παράδοσης στην Ανατολική Ευρώπη και Μικρασία. Βέβαια, υπάρχουν πολλοί τρόποι προσέγγισης για την μελέτη του πολύπλοκου αυτού θέματος. Και μόνη η απαρίθμηση των γειτόνων της αυτοκρατορίας στα διαφορετικά σύνορα της επικράτειάς της, γειτόνων που υπέστησαν ή προκάλεσαν τις αντιδράσεις του Βυζαντίου κατά τον χιλιόχρονο ιστορικό του βίο, φτάνει για να δηλώσει το αδύνατο του εγχειρήματος, αν θέλει κανείς να αναφερθεί στην πολιτική, στη διπλωματία, στις σχέσεις και στις επαφές του Βυζαντίου με τους συχνά εναλλασσόμενους εξωτερικούς εχθρούς ή φίλους.

Είναι επίσης αυτονόητο ότι η αυτοκρατορική πολιτική απέναντι και σε σχέση με τους γείτονες του Βυζαντίου εξαρτάται από την φύση και την στάση του καθενός, και βέβαια διαφοροποιείται ανάλογα με τα συμφέροντα και τις προτεραιότητες κάθε φορά της αυτοκρατορίας. Το αενάως ζητούμενο πάντως ήταν η διαφύλαξη των εδαφών (όλων των υπαρχόντων της αυτοκρατορίας) και η επανάκτηση των απολεσθέντων.

Να σημειώσουμε παρενθετικά ότι η αρχή αυτή δίνει χροιά άμυνας σε όλη την εξωτερική πολιτική του Βυζαντίου, δεδομένου ότι η ρωμαϊκή καταγωγή και υπόσταση του κράτους εξασφάλιζαν ως θεμελιακή απαρχή του ιστορικού του βίου την παρουσία σε τρεις ηπείρους, τον έλεγχο της Μεσογείου και την αδιαφιλονίκητη επικράτειά του στα νερά του Ευξείνου Πόντου. Να πούμε καλύτερα ότι η ρωμαϊκή κληρονομιά, που το Βυζάντιο διεκδικεί και υπερασπίζεται αδιάλειπτα, ισοδυναμεί με την τότε έννοια της παγκοσμιότητας, που ήθελε «κάθε γη βατή και κάθε θάλασσα πλωτή να ανήκει στη Ρώμη», κατά τη ρήση του Διόδωρου του Σικελιώτη.

Παρά την ιδεολογική αυτή παγκοσμιότητα, που θέλει την αυτοκρατορία μόνο κυρίαρχο της οικουμένης, το Βυζάντιο δεν έπαψε να συνορεύει με τον υπόλοιπο ανεξάρτητο από αυτό κόσμο, πολιτικά και στρατιωτικά. Τα σύνορα αυτά γνωρίζουν κατά καιρούς αυξομειώσεις και σημαντικές αλλαγές στις διάφορες περιοχές. Οι αλλαγές αυτές σημαδεύουν ωστόσο μια προοδευτική και συνεχή σχεδόν συρρίκνωση της παγκόσμιας αυτοκρατορίας προς όφελος των εξωτερικών πολυποίκιλων κατά καιρούς εχθρών της, αυτών που ο ένας μετά τον άλλον εγκαθίστανται στα εδάφη της και μετατρέπονται σε γείτονες με αυτόνομα κράτη, χωρίς να πάψουν να διεκδικούν περιοχές του Βυζαντίου.

Εκτός από τα μεταλλασσόμενα και μετακινούμενα αυτά σύνορα πολιτικοστρατιωτικής υφής, η αυτοκρατορία διαφοροποιείται από τον υπόλοιπο κόσμο και πολιτιστικά: τα ήθη και έθιμα, οι παραδόσεις, τα γλωσσικά και θρησκευτικά χαρακτηριστικά, τα πάτρια των Βυζαντινών, σημειοδοτούν τα πολιτιστικά της σύνορα, που συμπίπτουν με την ακτινοβολία της αυτοκρατορίας, ακτινοβολία που απλώνεται σε σφαίρα ευρύτερη αυτών της πολιτικής επικράτειάς της.

Είναι επόμενο οι σχέσεις του Βυζαντίου με τον γειτονικό του κόσμο να επηρεάζονται όχι μόνο από τα πολιτικοστρατιωτικά δεδομένα (σχέσεις ισχύος ή υποτελείας) αλλά και από την πολιτιστική εγγύτητα και συγγένεια και τους τρόπους ζωής. Αλλιώς π.χ. αντιμετωπίζεται η σχέση αλλοδόξων και ομοδόξων, η σχέση ελληνογενών και ελληνομαθημένων ή λατινογενών πληθυσμών, που έχουν επαφές με την αυτοκρατορία και τον κόσμο της.

Οπωσδήποτε grosso modo θα μπορούσαμε να πούμε ότι η διαχωριστική γραμμή, που ξεκινά από το βάθος της Αδριατικής και καταλήγει στην Μεγάλη Σύρτη (Λιβύη), είναι τοπολιτιστικό σύνορο ανάμεσα στους Ευρωπαίους, αφήνει δυτικά τους λατινογενείς λαούς και πληθυσμούς και ανατολικά τους ελληνογενείς, που είναι και οι θεμελιωτές της βυζαντινής ιδιαιτερότητας. Είναι συμπτωματικό ότι το ίδιο αυτό αδριατικό σύνορο χωρίζει θρησκευτικά τους καθολικούς από τους ορθοδόξους και ως σήμερα ακόμη την λεγόμενη δυτική Ευρώπη από την ανατολική;

Όσον αφορά τώρα τα βόρεια και ανατολικά σύνορα της αυτοκρατορίας, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Βορράς σήμαινε πάντα για τους Βυζαντινούς το με τους βαρβάρους σύνορο (η έκφραση «Σκυθικός Βορράς» και «Σκυθική ερημία» δηλώνουν την καθόλα πολιτιστική ετερότητα της περιοχής με το Βυζάντιο). Ενώ αντίθετα στο ανατολικό πολιτικοστρατιωτικό σύνορο τοποθετείται ανέκαθεν μια αντίμαχη με την Ρώμη και το Βυζάντιο αυτοκρατορία που διεκδικεί παγκόσμια αναγνώριση (dominium mundi). Έτσι η Περσία πρώτα και ο αραβικός κόσμος ύστερα.

Οι εξελίξεις σ' αυτήν την περιοχή επηρεάζουν και τις συνθήκες των μεσημβρινών συνόρων της αυτοκρατορίας, συνόρων που μετά την αραβική πρόοδο χωρίζουν την Μεσόγειο του Σταυρού από αυτή της ημισελήνου. Χαρακτηρίζονται από τις ναυτικές επιτυχίες των μαχομένων αντιπάλων, Βυζαντινών και Αράβων, τόσο των Ομεϋαδών της Δαμασκού, όσο και των Ταρσιτών ή Κρητών Αράβων αργότερα.

Ας πούμε πιο απλά, το νότιο σύνορο είναι το θαλάσσιο όριο της αυτοκρατορίας, του Βυζαντίου που ποτέ δεν έπαψε να έχει βλέψεις στον έλεγχο του ναυτικού δικτύου, αυτού που συνέδεε την Κωνσταντινούπολη με τον κόσμο της παλαιάς Ρώμης. Κατάλοιπο κι' αυτό της ρωμαϊκής θαλασσοκρατίας, που κατέρρευσε οριστικά μετά την εγκατάσταση των Αράβων στις νότιες ακτές της



Μεσογείου από τον 7ο αι. κι' εδώ παρά τον περήφανο λόγο του Νικηφόρου Φωκά (967-971) στον Λιουτπράνδο: Navigatio mihi est (Η ναυσιπλοΐα μου ανήκει). Το πράγμα είχε κάποια αλήθεια μετά την επανάκτηση της Κρήτης στα 961 και τις επιτυχίες αυτού του αυτοκράτορα στην Κύπρο και στην ανατολική λεκάνη της Μεσογείου, κυριαρχία που διαρκεί ως τα τέλη του 11ου αι.

Ειδική μνεία της εξωτερικής πολιτικής του Βυζαντίου απέναντι σε απαιτητικούς γείτονες ή αβέβαιους φίλους πρέπει να γίνει και για τις σχέσεις της αυτοκρατορίας με τους λαούς του Ευξείνου Πόντου.

Η προσπάθεια για εγκατάσταση των στρατιωτικών δυνάμεων της αυτοκρατορίας στην Ταυρική χερσόνησο (την σημερινή Κριμαία), που υλοποιείται με την ίδρυση του θέματος της Χερσώνος γύρω στα 838, καθώς και η σπουδαιότητα για την άμυνα της περιοχής του ακριτικού θέματος της Χαλδίας, απαντούν στην επιτακτική ανάγκη του Βυζαντίου να κρατήσει τον Εύξεινο Πόντο υπό την απόλυτη ναυτική κυριαρχία του.

Κλειστή βυζαντινή θάλασσα ο Πόντος για τους αραβικούς στόλους, παραβιάστηκε όμως από τα ρωσικά draggars και τα ρωσοσλαβικά μονόξυλα, χωρίς όμως να υποστεί αλλοίωση και κλονισμό ο βυζαντινός έλεγχος στην ναυσιπλοΐα της περιοχής. Αυτό είναι που θα πετύχουν οι Σταυροφόροι (οι ναυτικές δημοκρατίες της Ιταλίας) μετά την φραγκική εγκατάσταση στη Βασιλεύουσα στα 1204. Είναι αυτονόητο ότι αυτή η αμείωτη και συνεχής προσπάθεια του Βυζαντίου να ελέγχει τους ναυτικούς δρόμους του Ευξείνου Πόντου, καθώς και τις προς την εσώτερη Ασία αρτηρίες που κατέληγαν στην Τραπεζούντα, απαιτούσε την ειρηνική με το Βυζάντιο συμβίωση των λαών, που κατοικούσαν κυρίως στις ανατολικές ακτές της θάλασσας αυτής.

Στο πλαίσιο αυτής της πολιτικής πρέπει κατά τη γνώμη μου να τοποθετήσουμε την αδιάλειπτη μέριμνα των Βυζαντινών για τον εκχριστιανισμό των Αβασγών και Αλανών, αλλά ακόμη και των εξιουδαϊσμένων Χαζάρων, προσπάθεια που γνωρίζει το απόγειό της με τις φωτειανές αποστολές στη Χαζαρία και αργότερα μεθοδεύεται με το αποστολικό έργο του Νικολάου Μυστικού στην ευρύτερη περιοχή.

Η ένταξη πλην βεβαίως των ορθοδόξων Αρμενίων, των Γεωργιανών και Ιβήρων στα διοικητικά στρώματα της αυτοκρατορίας (κυρίως από τον 9ο αι. και εδώ) είναι ασφαλώς αποτέλεσμα της πολιτικής αυτής (οι μελέτες της Bernadette Hisard γύρω από τα θέματα αυτά φωτίζουν ουσιαστικές πτυχές της βυζαντινής διπλωματίας στην ευαίσθητη αυτή περιοχή υπογραμμίζοντας την αρχή, που ανέφερα παραπάνω).

Η γρήγορη αυτή επισκόπηση των συνισταμένων της βυζαντινής πολιτικής στα διάφορα συνοριακά συγκροτήματα μας επιτρέπει να υπογραμμίσουμε συμπερασματικά τις σταθερές αρχές, που παρά τις κατά καιρούς αντιξοότητες και αμηχανίες δεν έπαψαν να καθοδηγούν τις σχέσεις των Βυ-

ζαντινών με τον γειτονικό τους κόσμο. Θα μπορούσε κανείς να τις συνοψίσει λίγο σχηματικά ως εξής:
1. *Πνευματική ακτινοβολία*: Ιδιαίτερα στην περίοδο ειρηνικής συμβίωσης που ενθαρρύνει τις διασυνοριακές ανταλλαγές και αλληλοεπιδράσεις, όπως π.χ. περιγράφονται στον ακριτικό κύκλο μεταξύ Αράβων και Βυζαντινών.
2. *Παγκοσμιότητα*: Το Βυζάντιο ως μοναδικός συνεχιστής και διάδοχος της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας είναι δικαιωματικά και ο κληρονόμος της παγκοσμιότητάς της. Η Κωνσταντινούπολη είναι Νέα Ρώμη, Νέα Σιών, Νέα Ιερουσαλήμ και πολιτιστικά η έκφραση των επιτευγμάτων της ελληνικής πραγματικότητας.
3. *Οικουμενικότητα*: Ως πρώτη χριστιανική αυτοκρατορία έχει επικεφαλής της τον αντιπρόσωπο του Θεού επί της γης. Κατά την θεωρία του Ευσεβίου, ένας Θεός στον ουρανό - ένας αυτοκράτορας στη γη, ο χριστιανός αυτοκράτορας. Ως εκπρόσωπος του Θεού, του ενός και μοναδικού, ο βυζαντινός αυτοκράτορας, είναι θεοστεφής. Αυτή η χριστιανική οικουμενικότητα είναι και η βάση της αιωνιότητας της αυτοκρατορίας, η οποία κατά τη ρήση του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη θα μείνει «Αλώβητος ανά τους αιώνας» και η οποία γίνεται αυτοδικαίως και ο φυσικός αμύντορας της χριστιανοσύνης στο σύνολό της. Σταυροφορεί διηνεκώς και γι' αυτό αδυνατεί να κατανοήσει τις δυτικές προσπάθειες για την απελευθέρωση των Αγίων Τόπων.

Εδαφική παγκοσμιότητα ως κληρονομία ρωμαϊκή, χρονική αιωνιότητα ως προνόμιο χριστιανικό και ελληνογλωσσία πολιτισμική, είναι λοιπόν οι θεμελιακές αρχές της βυζαντινής αυτοκρατορικής υπόστασης. Εξηγούν, γιατί όλοι οι εκτός Βυζαντίου λαοί διακυβεύουν (όταν πολεμούν ή αντιμάχονται τους Βυζαντινούς) την ακεραιότητα της παγκόσμιας αυτοκρατορίας διεκδικώντας δικαιώματα, που ιστορικά της ανήκουν. Άρα δεν μπορεί παρά να είναι και να θεωρούνται ως εχθρικά διακείμενοι κατά του θεοφυλάκτου κράτους των Ρωμαίων, εκτός αν υποταχθούν στην κηδεμονία ή την ηγεμονία της βυζαντινής εξουσίας. Έτσι και μόνο η διεκδίκηση του ονόματος Ρώμη - Ρωμαίος, αλλά και η απόκτηση αυτοκρατορικού τίτλου από άλλον, χριστιανό ή μη ηγεμόνα, αποτελούν κατάχρηση βυζαντινών δικαιωμάτων: η διαμάχη, που πήρε διπλωματική αλλά και στρατιωτική μορφή ανάμεσα στο Βυζάντιο και στη Δύση με τον Καρλομάγνο και τους διαδόχους του (λόγω της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας), οφείλεται στην αμφισβήτηση από τους Δυτικούς της μοναδικότητας του ρωμαϊκού και του αυτοκρατορικού τίτλου του Βυζαντίου, του μόνου κληρονόμου και οργανικού συνεχιστή της άλλοτε κραταιάς ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. (Να θυμίσω ότι σ' αυτό στηρίζεται η αποδοχή της νόθας Κωνσταντινείου δωρεάς από το Βυζάντιο). Εμμέσως αναγνώρισε το Βυζάντιο ως το μόνο κληρονόμο της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

Η διεκδίκηση τώρα από ποικιλώνυμους γειτονικούς λαούς εδαφών, που ανήκουν δικαιωματικά στην κληρονομία του Βυζαντίου, αποτελεί απαίτηση



άλογο και αδικοχειρία κατά του Βυζαντίου, η οποία και πρέπει να τιμωρείται διά των όπλων. Έργο άλλωστε του αυτοκράτορα κατά τον νόμο, όπως καθορίζεται στην «Επαναγωγή», είναι ακριβώς «των απολεσθέντων Επανάκτησις» και καθήκον των Βυζαντινών είναι ο αγώνας για την απελευθέρωση των αλύτρωτων αδελφών, όπως το καθορίζει ο Λέων ο Σοφός στα Τακτικά του. Με τον όρο αυτό εννοούνται βέβαια οι απανταχού χριστιανοί, φυσικοί υπήκοοι του «Έθνους Χριστιανών», όπως χαρακτηρίζει κατά τρόπο αυτονόητο τους Βυζαντινούς ο ίδιος αυτός αυτοκράτορας.

Ταύτιση των όποιων Ρωμαίων με τους Βυζαντινούς, ταύτιση επίσης των Ρωμαίων με τους απανταχού Χριστιανούς, ιδού οι ιδιότητες, που καθορίζουν τις διπλωματικές σχέσεις με τους γειτονικούς λαούς του Βυζαντίου, αλλοδόξους και ομοδόξους. Στις διεκδικήσεις τους απέναντι του Βυζαντίου οι μεν αλλόδοξοι αμφισβητούν την ρωμαϊκή παγκοσμιότητα, που τώρα ανήκει στο Βυζάντιο, οι δε ομόδοξοι την Χριστιανική οικουμενικότητα, που είναι έργο του κράτους αυτού, του Βυζαντίου, που πρώτο πίστευσε εις τον Δεσπότην Χριστόν και γι' αυτό έχει τα χαρακτηριστικά θείων ιδιοτήτων. Δηλαδή την αιωνιότητα και το αλώβητο της επικράτειάς του.

Λογικά απέναντι στους λαούς αυτούς το Βυζάντιο ασκεί ακτινοβολία και χαίρει πρωτοκαθεδρίας. Η εικονική παγκόσμια οικογένεια των ηγετών, που θέλει τον Βυζαντινό αυτοκράτορα πατέρα μοναδικό των ηγεμόνων του κόσμου, (ο καθένας σύμφωνα με την ισχύ του κράτους του βρίσκει θέση αδελφού, υιού ή απλού συγγενούς και οικείου ως προς τον αυτοκράτορα της Κωνσταντινούπολης), αυτή η εικονική οικογένεια, που καθορίζει την τάξη της παγκόσμιας ιεραρχίας, αναγνωρίζεται από τις καγκελλαρίες των ξένων κρατών, έστω και αν είναι δημιούργημα της βυζαντινής διπλωματίας. Άλλωστε η ρωμαϊκή φιλανθρωπία, αρετή που χαρακτηρίζει τον επίσημο βίο και την προς τους άλλους διαγωγή της κραταιάς αυτοκρατορίας, έρχεται να επιβραβεύσει τους ξένους, που ζουν στην σφαίρα και δέχονται την πολιτική και πολιτιστική ακτινοβολία του Βυζαντίου: αυτό υπογραμμίζει ο Νικόλαος Μυστικός στον Βούλγαρο ηγεμόνα Συμεών στις αρχές του 10ου αιώνα.

Εργαλείο και όργανο για την επίτευξη των σκοπών της αυτοκρατορίας, εκτός βέβαια από τον δίκαιο, τον αμυντικό, πάντα κατά τη βυζαντινή ιδεολογία, πόλεμο (τον λεγόμενο και καθαρόν, όταν ο αντίπαλος είναι αλλόδοξος), το Βυζάντιο επιστρατεύει όχι μόνο την διπλωματία του (η οποία κατά την επιτυχημένη έκφραση του Λαμαρτίνου συνίσταται στο να κινητοποιήσει βαρβάρους εναντίον των βαρβάρων), αλλά και το πνευματικό και πολιτιστικό του δυναμικό.

Αν ο γλωσσικός εξελληνισμός είναι προϋπόθεση της ένταξης των ξένων ομάδων, που κατά καιρούς εγκαταστάθηκαν στα βυζαντινά εδάφη, ο εκχριστιανισμός και η προσχώρηση των πρώην αλλοδόξων αλλοφύλων στην Ορθό-

δοξη πίστη και εκκλησία, στην δικαιοδοσία δηλαδή του οικουμενικού πατριαρχείου της Κωνσταντινούπολης, αποτελεί αποδεδειγμένα το πιο αποτελεσματικό μέσο για μία διαρκή σχέση, θα έλεγα εξάρτησης, των νεοφώτιστων γειτόνων από την μητέρα εκκλησία, εκκλησία που υπηρετεί με τον τρόπο της τα συμφέροντα της αυτοκρατορίας, όπως αυτό γίνεται πασιφανές, π.χ. στα χρόνια του πατριάρχη Φωτίου. Η εγκύκλιος του πατριάρχη αυτού προς τους πατριάρχες της Ανατολής στα 867, όπου ο Φώτιος σεμνύνεται για την είσοδο στην χριστιανοσύνη των Βουλγάρων, αλλά ακόμη και των Ρώσων (πρόκειται βέβαια για τον ευαγγελισμό των Ρωσοβαράγγων και όχι των Ρωσοσλάβων) αποτελεί τρανή απόδειξη των επιτυχιών της βυζαντινής πολιτικής (όχι μόνο της εκκλησίας αλλά και της πολιτείας) απέναντι στην εκκλησία της Ρώμης, που επιδίωκε την προσάρτηση του σλαβικού κόσμου, επιτυχία μεγάλη που υλοποιεί με την εδραίωση της εξουσίας του Βυζαντίου στη νευραλγική περιοχή του Ευξείνου Πόντου. Είναι αυτονόητο ότι επακόλουθο του ευαγγελισμού των παρευξείνιων λαών από το Βυζάντιο ήταν και η εξάπλωση και διάδοση των καλλιτεχνικών επιτευγμάτων των Βυζαντινών. Άλλο αυτό επίσης αποτελεσματικό μέσο της βυζαντινής πολιτικής για την εξομάλυνση των σχέσεων της αυτοκρατορίας με τον εξωτερικό γειτονικό κόσμο, αλλά και για τη δημιουργία μιας πολιτιστικής κοινότητας, αυτής που προοριζόταν να ζήσει στην ευρύτερη περιοχή και μετά την εξαφάνιση και πτώση της αυτοκρατορίας.

Η πολιτιστική αυτή επιρροή, που αναμφισβήτητα επιδρά και επηρεάζει τις σχέσεις της αυτοκρατορίας με τους γείτονές της, είναι λίγο ή πολύ εμφανής σε όλους τους τρόπους ζωής και σε όλες τις χώρες, που κάποια στιγμή βρέθηκαν στην σφαίρα του Βυζαντίου: εκτείνονται από την Ιταλία (ιδιαίτερα τις νότιες περιοχές της), φτάνουν ως τις απόμακρες χώρες του Καυκάσου και της λεγόμενης εγγύς και μέσης Ανατολής, για να γίνουν ιδιαίτερα αισθητές στα Βαλκάνια.

Πράγματι ο εκχριστιανισμός των λαών της χερσονήσου του Αίμου (των Βαλκανίων), επίτευγμα αναμφισβήτητο της βυζαντινής εκκλησίας και πολιτείας, είχε σαν αποτέλεσμα να διευρυνθεί η κοινοπολιτεία της αυτοκρατορίας (εδώ χρησιμοποιώ τον όρο, με τον οποίο πρώτος ο Δημήτρης Obolensky ονόμασε τον χώρο της πολιτιστικής και άλλης ακτινοβολίας και επιρροής του Βυζαντίου). Η μεταφύτευση, η μεταμόσχευση, η αφομοίωση και η επίδραση του βυζαντινού πολιτισμού στις χώρες της περιοχής σημαίνουν αναμφισβήτητα την είσοδο των λαών αυτών στην οικουμενική κοινότητα, που ταυτίζεται τώρα με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Οι πρώην σκυθικές χώρες, ενώ για τους αρχαίους Έλληνες αλλά και για τους εν πολιτισμώ διαδόχους τους Ρωμαίους ήταν ταυτόσημες με την βαρβαρότητα «των ανιδρύτων εθνών», χάρη στην είσοδό τους στον χριστιανισμό και στον πολιτισμικό εκβυζαντινισμό, αποκτούν ίδια γραμματεία και φιλολογία (μετά την οργάνωση και σύνταξη



της παλαιοσλαβικής γλώσσας από τους Κύριλλο και Μεθόδιο και τους μαθητές τους). Αποκτούν εκκλησιαστική τέχνη (αρχιτεκτονική και ζωγραφική), που βασίζεται στο βυζαντινό παράδειγμα, αλλά με τον καιρό αποκτά τα στοιχεία, που χαρακτηρίζουν δημιουργικές σχολές και υψηλή έμπνευση. Μια πολιτισμική κοινότητα δημιουργείται ανάμεσα στους λαούς του Αίμου, Βουλγάρους, Σέρβους, Κροάτες (Αρετιανούς και παγανούς), Βλάχους, Αλβανούς και Ρουμάνους, κοινότητα τρόπου ζωής, βάθους συγκινήσεων και αισθημάτων, θρησκευτικής αλληλεγγύης, κοινής προσπάθειας, κοσμοσωτήριας πράξης, που συνδέει αυτούς που έχουν κοινή πίστη και κοινές καταβολές λατρευτικές. Μόνο έχοντας υπόψη την κοινή αυτή καλλιτεχνική πνευματική και θρησκευτική εμπειρία που δίνει η μετοχή στην χριστιανική πίστη, μπορούμε να καταλάβουμε γιατί οι βυζαντινοβουλγαρικοί πόλεμοι, που εκδηλώθηκαν μετά τον εκχριστιανισμό των Σλάβων, θεωρήθηκαν από τους Βυζαντινούς ως εμφύλιες συρράξεις, ως αδελφοκτόνες διαμάχες, που όπως γράφει ο πατριάρχης και αντιβασιλεύς Νικόλαος Μυστικός (911-913) στον τσάρο Συμεώνα, που σήκωσε τα όπλα κατά του Βυζαντίου, είναι ταυτόσημες με πατροκτόνο επανάσταση (ο τσάρος των Βουλγάρων μετά τον εκχριστιανισμό ακριβώς του λαού του έλαβε την θέση υιού απέναντι στον εικονικό πατέρα των ηγεμόνων της γης, τον Βυζαντινό δηλαδή αυτοκράτορα). Ίσως εδώ θα πρέπει να θυμίσω ότι η βυζαντινή θηριωδία του Βασιλείου του Βουλγαροκτόνου κατά του στρατού του Σαμουήλ μετά την μάχη του Κλειδίου στα 1014, εξηγείται από την ταύτιση του βουλγαρικού εγχειρήματος με έγκλημα καθοσιώσεως, και αυτό εφόσον ο Σαμουήλ «επαναστάτησε» κατά του νομίμου αυτοκράτορος και εικονικού πατρός της παγκόσμιας χριστιανοσύνης.

Είναι καιρός να υπογραμμίσω ότι με τον εκχριστιανισμό των Σλάβων και των λαών του ανατολικού Ευξείνου (Αλανών και Αβασγών), που έχει αρχίσει, όπως είπα, με την πατριαρχία του Φωτίου και συντελείται με το έργο του Νικολάου Μυστικού (κράτησε δηλαδή αδιάλειπτα σχεδόν η ιεραποστολή μισό περίπου αιώνα), με το έργο λοιπόν αυτό για πρώτη φορά η βυζαντινή εκκλησία, το οικουμενικό δηλαδή πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης αποκτά σύνορα και χώρους ευρύτερους από τα εδάφη της αυτοκρατορίας. Ο ρόλος της εκκλησίας στην δημιουργία του ευρωπαϊκού πολιτιστικού γίγνεσθαι αποβαίνει έτσι καίριος, η διαφοροποίηση με την δυτική Ευρώπη, που χειραφετείται χάρη στη δημιουργία του κράτους των Φράγκων του Καρλομάγνου και βέβαια με αφορμή το πρώτο σχίσμα, το λεγόμενο φωτιανό, η διαφοροποίηση μεταξύ Ανατολής και Δύσης, ορθόδοξης και καθολικής εκκλησίας εντείνεται για λόγους που πολύ λίγο είναι δογματικής ή θρησκολειτουργικής φύσης, αλλά που υπογραμμίζουν την διαμάχη για την επικράτηση των δύο αυτοκρατοριών και εκκλησιών στον υπόλοιπο κόσμο.

Οι σλαβικοί λαοί και οι χώρες της χερσονήσου του Αίμου αποτέλεσαν

πάντοτε το μήλο της έριδος ανάμεσα σε Παλαιά και Νέα Ρώμη, κι' αυτό χωρίς διακοπή από την περιπέτεια που γνώρισε η αποστολή του Μεθοδίου στην Μοραβία, ως τα σήμερα, στην δύστηνο Γιουγκοσλαβία.

Ωστόσο, η βυζαντινή πολιτική και η διπλωματική θεώρηση των συμφερόντων της αυτοκρατορίας στην διεθνή σκηνή γνώρισαν διακυμάνσεις, που δεν είναι άμοιρες μιας βυζαντινής νοοτροπίας, αυτής που υποβίβαζε πολιτισμικά τα βόρεια σκυθικά γένη, κι' αυτό παρά τον εκχριστιανισμό τους. Υπαινίσσομαι βέβαια εδώ την γνωστή διάκριση που κάνει ο Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος στα μέσα του 10ου αιώνα ανάμεσα στα ευγενή δυτικά φραγκικά γένη, από τα οποία προέρχεται ο Μέγας Κωνσταντίνος, και στα βάρβαρα φύλα του Βορρά, με τα οποία οι Βυζαντινοί δεν πρέπει να συγχρωτίζονται, μολονότι γαμικά συμβόλαια με τους λαούς αυτούς συνήψαν ως και βυζαντινοί αυτοκράτορες, όπως π.χ. ο πεθερός του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου Ρωμανός Λακαπηνός, που πάντρεψε την εγγονή του με τον τσάρο Πέτρο της Βουλγαρίας. Το παράδειγμα όμως του Λακαπηνού, πάντοτε κατά τον Κωνσταντίνο, είναι προς αποφυγή και όχι προς μίμηση. Κι' αυτό το παραστράτημα έγινε, γιατί ο Ρωμανός ήταν άνθρωπος απλός και αδαής της αυτοκρατορικής τάξης και των υποθηκών του Μεγάλου Κωνσταντίνου. Αυτά γράφει ο αυτοκράτωρ συγγραφέας «προς τον ίδιον υιόν Ρωμανόν», χωρίς να σεβαστεί την μνήμη του προκατόχου και συγγενούς του. (Αυτό με οδήγησε να χρονολογήσω το «Περί θεμάτων» του ίδιου συγγραφέα, όπου ο Λακαπηνός εμφανίζεται ως σώφρων και άμεμπτος αυτοκράτωρ, σε μια στιγμή, όπου είναι αυτός ο εν ενεργεία αυτοκράτωρ, άρα πριν από την ενθρόνιση του Πορφυρογεννήτου ως μόνου αυτοκράτορα, και πριν από την συγγραφή του De administrando imperio).

Οπωσδήποτε ο εκχριστιανισμός των λαών που κατοικούσαν στα βόρεια του Βυζαντίου εδάφη συνοδεύτηκε και από την διάδοση της ελληνικής γραμματείας και γλώσσας, ώσπου βέβαια να δημιουργηθεί εντόπια φιλολογική σλαβονική παραγωγή. Τα ελληνικά αποβαίνουν για τους λαούς αυτούς η διπλωματική διεθνής γλώσσα, θα παραμείνουν στη θέση αυτή και κατά την οθωμανική κυριαρχία, ιδιαίτερα στις χώρες που διατήρησαν την ιδεολογία του Βυζαντίου, όπως π.χ. οι παραδουνάβιες ηγεμονίες Βλαχία και Μολδαβίτσας. Να θυμίσω ότι στις χώρες αυτές ρίζωσε το βυζαντινό δίκαιο ως βάση κάθε νομοθετικής ρύθμισης, ότι στις εκκλησίες της Μολδαβίας και της Σουτσεάβας βρίσκονται οι πιο ζωντανές ζωγραφικά απεικονίσεις της πτώσης της Κωνσταντινούπολης στα χέρια των Τούρκων και πράγματι αποτελούν ένα είδος εικαστικού ανακλήματος (θρήνου δηλαδή για το χάσιμο της βασιλίδος πόλεως) και να τονίσω τέλος ότι γόνος αυτών των χωρών είναι ο Νικολάι Jorga, ο συγγραφέας δηλαδή του έργου, που φέρει τον εύγλωττο τίτλο «Το Βυζάντιο μετά το Βυζάντιο».

Οπωσδήποτε η αυτοκρατορία επωμίσθηκε κοσμοσωτήρια αποστολή και άσκησε πολιτιστική αρετή προς όλους τους λαούς, που ήρθαν σε επαφή με



τον κόσμο της. Είναι αυτονόητο ότι η ιδεολογική αυτή παγκοσμιότητα και οικουμενικότητα του Βυζαντίου, που ειρήσθω εν παρόδω, τουλάχιστον όσον αφορά την παγκοσμιότητα είναι χαρακτηριστικό, ίδιον της κάθε αυτοκρατορίας, έχει σαν επακόλουθο τον πολυεθνικό χαρακτήρα των πολιτών. Βυζαντινός πολίτης είναι αυτός που υποτάσσεται στον βυζαντινό αυτοκρατορικό νόμο και στην επίσημη εκκλησία του κράτους πλην των σκλάβων και δούλων, από όπου κι' αν προέρχεται εθνικά.

Καθόλου περίεργο ότι ο βυζαντινός υπήκοος είναι γνωστός με το όνομα «συντελεστής», όρος που δηλώνει εξάρτηση φορολογική χωρίς καμία άλλη υποχρέωση. Να σημειώσουμε ωστόσο μόνο ότι και οι στρατιωτικές υποχρεώσεις των Βυζαντινών είναι φορολογικής υφής. Είναι επίσης αυτονόητο ότι κανείς από τους κατοίκους πολίτες του Βυζαντίου δεν είναι αποκλεισμένος από υψηλές θέσεις και αξιώματα, ακόμη και από αυτό του αυτοκράτορα, και εδώ δεν αναφέρομαι βέβαια στις ομάδες μισθοφόρων και φοιδεράτων που κατά καιρούς αναμίχθηκαν στα πράγματα του Βυζαντίου και που χρησιμοποιεί η αυτοκρατορία για τις στρατιωτικές της ανάγκες, αλλά μιλώ για μεμονωμένες περιπτώσεις αξιωματούχων ξένης καταγωγής, των οποίων τα ονόματα και η δράση κοσμούν την ιστορία του κράτους και τους καταλόγους των μεγάλων βυζαντινών οίκων. Η πολυπληθής βυζαντινή αριστοκρατία σλαβικής καταγωγής μελετήθηκε επισταμένα από τον Ka_dan, οι Αρμένιοι γόνοι Βυζαντινών πολιτών έδωσαν μεταξύ άλλων και τον αυτοκράτορα Βασίλειο τον λεγόμενο Μακεδόνα, οι Χάζαροι τον Λέοντα Δ΄, οι Ίβηρες λαμπρύνονται με το παράδειγμα του Μεγάλου Δομεστίχου Πακουριανού πάντα μεταξύ άλλων, ενώ οι Λατίνοι, Ιταλοί και Φράγκοι, έχουν να επιδείξουν εξέχουσες φυσιογνωμίες εκκλησιαστικές και στρατιωτικές (κι' αυτό άσχετα βέβαια από τους πολυπληθείς μικτούς γάμους μετά το 1204 κυρίως, αποκύημα των οποίων είναι οι λεγόμενοι Γασμούλοι). Ως και οι Τούρκοι οι ενταγμένοι στην αυτοκρατορία διαδραματίζουν, όπως είναι γνωστό, σημαίνοντα ρόλο στα πράγματα της εποχής του Μιχαήλ Παλαιολόγου και μετέπειτα, όπως δείχνει η αδωνίτικη μονή του Κουτλουμουσίου.

Η όσμωση αυτή των διαφόρων εθνοτήπων στα πλαίσια της διοίκησης και αυτοκρατορικής κοινωνίας βρίσκει το απόγειό της στον κατεξοχήν κοσμοπολιτικό χαρακτήρα της Κωνσταντινούπολης, όπου, όπως ομολογεί ο Τζέτζης τον 12ο αιώνα, ο περιπατητής μπορούσε να συναντήσει και να μετρήσει ανθρώπους που προέρχονταν από δεκάδες διαφορετικές εθνότητες. Είμαστε όμως στην εποχή, όπου Βενετσιάνοι, Πιζάνοι, Γενοβέζοι (όπως προηγουμένως και οι Αμαλφητάνοι) χαίρονται των ειδικών προνομιακών μεταχειρήσεων, αυτών που τους παραχώρησαν στην συνέχεια του Αλεξίου Κομνηνού μετά την νορμανδική επίθεση του 1081 κατά της Ηπείρου και οι κατόπιν αυτοκράτορες. Ίσως πρέπει εδώ να κάνω μια παρέκβαση, για να σημειώσω μια

απαράβατη αρχή της βυζαντινής πολιτικής απέναντι στον κόσμο της Ιταλίας και γενικά της Δύσεως, αρχή γεωστρατηγική άσχετη από πολιτιστικά δεδομένα. Αφορά στην ελεύθερη διακίνηση ανάμεσα στα ηπειρωτικά ελλαδικά μέρη και τις ακτές της Ιταλίας διά των στενών του Οτράντο. Η εγκατάσταση εχθρικής προς το Βυζάντιο δυνάμεως στις δύο ακτές του νευραλγικού αυτού περάσματος, αποξένωνε την αυτοκρατορία από τα ιταλικά της δικαιώματα και αχρήστευε την Εγνατία οδό ως προς την ιταλικο-αλβανική της κατάληξη, ενώ απέκλειε συγχρόνως την Γαληνοτάτη Βενετία στο βάθος του Αδριατικού κόλπου, αποκόβοντας την πρόσβασή της στην Μεσόγειο. Ιδού γιατί Βενετία και Βυζάντιο ενώνουν τις δυνάμεις τους κατά των Νορμανδών, όταν αυτοί προωθούνται στα 1081 στις αλβανικές ακτές και στα δυτικά παράλια της Ελλάδος, καταλαμβάνοντας το Δυρράχιο και την Κέρκυρα.

Είναι όμως αλήθεια, ότι οι βυζαντινές αυτές διομολογήσεις προς όφελος των Ιταλικών ναυτικών δημοκρατιών οδήγησαν προοδευτικά σε μία οικονομική υποταγή της αυτοκρατορίας. Θύμα αυτή, ιδιαίτερα κατά τα χρόνια των Παλαιολόγων, μιας αποικιοποίησης των λιμανιών της με τα γνωστά επακόλουθα. Αυτό, για να τονίσω ότι η εξωτερική πολιτική των δύσκολων χρόνων αυτών διαφέρει άρδην από τους στόχους που επεδίωκε το Βυζάντιο πριν τα 1204. Η επαναπόκτηση των χαμένων πατρίδων (ο όρος είναι της εποχής) εκ των οποίων «απεσφαιρίσθημεν» από δικά μας σφάλματα, όπως παραστατικά δέχθηκαν οι τότε αυτοκράτορες, δεν άφηνε πια περιθώρια για την άσκηση παγκόσμιας πολιτικής εκ μέρους των Βυζαντινών. Χαρακτηριστικά οι Βυζαντινοί οικειώθηκαν τότε μαζί με τον μεγαλόστομο ρωμαϊκό τίτλο το όνομα Έλληνες, όρος που έχασε με τον καιρό την έννοια του ειδωλολάτρη και ξαναβρήκε την ευγενή πολιτισμική του σημασία, ενώ οι Τούρκοι δηλώνονται από τους Βυζαντινούς με τα ονόματα Πέρσες και Αχαιμενίδες, τους προαιώνιους δηλαδή αντιπάλους των αρχαιοελλήνων που είναι οι πρόγονοι των Βυζαντινών. Άλλωστε αυτή η πολιτισμική σχέση που εκφράζεται με την ελληνοσύνη της ρωμιοσύνης (αν μπορούμε να εκφραστούμε έτσι) διαφοροποιεί τους πληθυσμούς, που από τη μία και από την άλλη μεριά των συνόρων δέχθηκαν αλληλοεπιδράσεις, δημιουργώντας έναν sui generis ακριτικό κόσμο, απέναντι στον οποίον η αυτοκρατορική πολιτική αναγκάσθηκε πότε να προσαρμοστεί και πότε να αντιδράσει. Απόδειξη των λεγομένων μου οι πολυπληθείς μετακινήσεις πληθυσμών των ασταθών πολιτικά μεθοριακών περιοχών, ή ο κατά των Παυλικιανών των αρμενικών θεμάτων πόλεμος, ή ακόμη η μέριμνα των Βυζαντινών να συγκεντρώσουν ομάδες αλλογενών πληθυσμών σε περιοχές διοικητικά ελεγχόμενες από το επίσημο κράτος, όπως π.χ. οι σκλαβηνίες, οι δρούγγοι των Μηλιγγών και οι ομάδες αλλοφύλων πακτωτικών ή Βουλγάρων στα βόρεια σύνορα, και Βλάχων στην Θεσσαλία, που τελούσαν υπό την εποπτεία Βυζαντινών αρχόντων



και «σεβαστών» ως και μέχρι τα τελευταία χρόνια του Βυζαντίου.

Οι παρατηρήσεις αυτές με οδηγούν να σημειώσω ότι μια ειδική πτυχή του θέματος που εξετάζουμε αποτελεί η μελέτη της ειδικής φυσιογνωμίας των παραμεθορίων περιοχών και οι επιπτώσεις της ιδιαιτερότητας αυτής στις σχέσεις του με το Κωνσταντινοπολίτικο κέντρο και βέβαια με τους εξωτερικούς από το Βυζάντιο γείτονές τους. Ο McCormick μίλησε εκτεταμένα για ιταλοβυζαντινή ταυτότητα, που διαφοροποιεί τους φορείς της από τους άλλους Ιταλούς, άλλοι υπογράμμισαν κατά τον ίδιο τρόπο την ύπαρξη μιας βυζαντινοτουρκικής κοινότητας που επιχωριάζει στην Μικρασία από την ίδρυση του σελτζουκικού κράτους και μετέπειτα είναι επίσης γνωστή η παρουσία πληθυσμών μιξοβαρβάρων ή μιξοελλήνων στα παραδουνάβεια σύνορα (θέμα που εξέτασε προ καιρού ο Stanescu) και μένει βέβαια ως παραδειγματική η όσμωση μεταξύ Βυζαντινών και Αράβων στα ανατολικά σύνορα της επικράτειας (Πόντο και Καππαδοκία), συγχρωτισμός που καταγράφεται στον ακριτικό κύκλο και άφησε τα ίχνη του στις παραδόσεις των περιοχών αυτών με τον Διγενή Ακρίτη και τα κατορθώματά του μέχρι τις μέρες μας.

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει ασφαλώς να γίνει στο σημείο αυτό για την βυζαντινοαρμενική σύγκλιση. Η πολιτική επιτυχία του Λέοντα Στ΄ στα ανατολικά σύνορα βασίζεται, όπως μας διασώζουν το De administrando imperio και το Περί θεμάτων, στην ένταξη των Αρμενίων της περιοχής στα βυζαντινά πράγματα και στην απόσχισή τους από την αραβική επιρροή. Κι' εδώ βέβαια δεν μιλάμε μόνο για πολιτισμική σύγκλιση, που περνά από το κοινό σέβασμα και τις εμπορικές επαφές, σύγκλιση που αρχίζει από την ενδυμασία, την κόμμωση, την ανθρωπωνυμία (ειδική χρήση βαφτιστικών ονομάτων) ή ακόμη από τα γλωσσικά δανείσματα και την προφορά, αλλά μιλάμε για μία ταύτιση των συμφερόντων των πληθυσμών αυτών με την πολιτική του Βυζαντίου, πράγμα που καθορίζει και προσανατολίζει στο εξής τις σχέσεις της αυτοκρατορίας με τον εκτός Βυζαντίου κόσμο της περιοχής. Αυτό άλλωστε διαφαίνεται από την μαρτυρία του Πορφυρογεννήτου σχετικά με τους παραμεθορίους Αρμενίους, τους οποίους όμως, σημειώνω παρενθετικά, ο αυτοκρατορικός αυτός συγγραφέας δεν διστάζει να κατηγορήσει για «αμφιτερισμό». Ο όρος είναι του Κωνσταντίνου του Ζ΄, και δηλώνει τις αμφιταλαντεύσεις των ακριτικών αυτών πληθυσμών απέναντι στους Βυζαντινούς και τους εξωτερικούς εχθρούς τους, όταν είναι, όπως συμβαίνει συχνά, ομόθρησκοι και ομοεθνείς των εισβολέων και παραμεθορίων αυτών πληθυσμών. Ο φόβος αυτός του «αμφιτερισμού» οδηγεί τους Βυζαντινούς να ασκήσουν δημογραφική πολιτική εξαναγκασμού με την μετακίνηση των αβέβαιων αυτών πληθυσμών προς περιοχές ασφαλέστερες. Οι υποχρεωτικές μετακινήσεις των Σλάβων της Μακεδονίας προς την Μικρασία, και οι από την Μικρασία μετακινήσεις των Αρμενίων προς την «Μακεδονία» (Θράκη) εγγράφονται

στα πλαίσια της πολιτικής αυτής που διεξοδικά εμελέτησε ο P. Charanis.

Σημείωσα βιαστικά το πρόβλημα των ενδιάμεσων αυτών πληθυσμών απλώς για να παρατηρήσω ότι η ύπαρξή του, ο αριθμός και η σπουδαιότητά του, υπαγορεύουν την κατά καιρούς πολιτική του Βυζαντίου με τους εξωτερικούς γείτονες που και αυτοί με τον τρόπο τους χρωμάτισαν με δικά τους χαρακτηριστικά ιθαγενείς βυζαντινούς πληθυσμούς δημιουργώντας πολιτισμικούς συγχρωτισμούς που οδηγούσαν συχνά και σε διασυνοριακή αλληλεγγύη. Αυτή ακριβώς που εκφράζει κοινή παράδοση λαϊκή και καλλιτεχνική, ο ακριτικός κύκλος είναι το εύγλωττο παράδειγμα.

Είναι ασφαλώς θέμα για περαιτέρω μελέτη αυτή η ακριτική acculturation (όσμωση αφομοιωτική θα λέγαμε) - χρησιμοποιήθηκε για κατασκοπευτικούς λόγους σε εποχή συρράξεων, αλλά απετέλεσε παράγοντα ειρηνικής συνύπαρξης και βάση αμοιβαίου σεβασμού μεταξύ αντιμαχομένων χάρη στον διαμεσολαβητικό ρόλο των μεθοριακών πληθυσμών.

Θα κλείσω την γρήγορη αυτή επισκόπηση του πολύπλοκου θέματος λέγοντας ότι τα πολιτικοστρατιωτικά σύνορα της αυτοκρατορίας ακολούθησαν κατά τον χιλιόχρονο ιστορικό βίο της την πορεία της εδαφικής στένωσης και σμίκρυνσης, αντίθετα με τα πολιτιστικά σύνορά της, που ευρύνθηκαν χάρη στην ακριτική ειρηνική συμβίωση, χάρη στην εξάπλωση της ορθοδοξίας και το έργο της εκκλησίας της Κωνσταντινούπολης και γνώρισαν με τον καιρό επέκταση και διεύρυνση, ενώ με τελείως ιδιαίτερο τρόπο οι συνήθειες και οι λαϊκές παραδόσεις που άνθησαν στις παραμεθόριες περιοχές ζουν ως τα σήμερα, για να θυμίζουν την Βυζαντινή κοινοπολιτεία και τον γειτονικό της κόσμο, που δεν ήταν πάντα αντίπαλος και πολέμιός της.

Αυτή η υπό γεια λανθάνουσα διασυνοριακή πολιτισμική συγγένεια των λαών που γνώρισαν την ακτινοβολία του Βυζαντίου κάνει τη Ρωμιοσύνη «να ανθεί και να φέρνει πάντα κι' άλλο», όπως το λεει το ποντιακό τραγούδι. Κάνει την Ρωμιοσύνη να ζει σαν τον Μεγαλέξανδρο της σειρήνας, από τον Εύξεινο στα πέρατα της Μεσογείου. Κι' αυτό χάρη στις ταπεινές μεσοανατολίτικες εκκλησίες, στα πονεμένα πατριαρχεία της Κωνσταντινούπολης, της Ανατολής και Αφρικής, και μέσα στα τραγούδια του Πόντου και της Καππαδοκίας, χάρη σε όλες τις αξέχαστες βυζαντινές πατρίδες, που έθρεψαν τον προσφυγόκοσμο του 1922, χάρη τέλος στα ακριτικά δρώμενα που δεν παύουν να συγκινούν τον απανταχού ελληνισμό.

Ας ομολογήσουμε ότι θα ήταν παράλειψή μου αν δεν έκανα μνεία αυτής της χρονολογίας, που δηλώνει αμετάκλητα το τέλος της βυζαντινής πολιτείας στον εκτός Ελλάδος κόσμο, ογδόντα ακριβώς χρόνια από την συντέλεια της τραγικής αυτής ιστορίας.



ΤΑ ΑΚΡΙΤΙΚΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ

Νικόλαος Κονομής

Η Γερμανίδα Εδβίγη Λύντεκε (Lendeke) γράφει: «Όταν έκανα τη συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, εδώ και 18 χρόνια, παρατήρησα ότι πάρα πολλά είχαν διαφορετικό ύφος και γλώσσα και μου γεννήθηκε η πεποίθηση ότι αυτά έπρεπε να εκδοθούν χωριστά. Όταν η Ακαδημία Αθηνών ανέλαβε, το 1939, την έκδοση του πρώτου τόμου των Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών με την έμμετρη μετάφρασή μου σε δύο παράλληλους τόμους, η έκδοση αυτή περιλάμβανε μόνο τραγούδια με θέματα κοινά στην παγκόσμια φιλολογία. Για να εξηγηθούν αυτά αρκούσε, τότε, στον τόμο με τις μεταφράσεις, η παραπομπή στο μνημειακό έργο των γερμανικών δημοτικών τραγουδιών (Die deutschen Volkslieder mit ihren Melodien, Freiburg I. Br., John Meier), όπου στην κάθε περίπτωση, αναφέρονταν οι ελληνικές παραλλαγές. Έτσι περίττευε στην έκδοση της Ακαδημίας Αθηνών να επιβαρυνθεί το κείμενο με λεπτομερείς επεξηγήσεις και μοτιβιστική επεξεργασία. Ενώ στο δεύτερο τόμο, που περιέχει αποκλειστικά ηρωικά τραγούδια από τον βυζαντινό μεσαίωνα, από τον ένατο αιώνα κ' εδώθε, οι συνθήκες ήταν τελείως διαφορετικές. Και τούτο γιατί ελάχιστοι μη Έλληνες Ευρωπαίοι βυζαντινιστές τα γνώριζαν. Αλλά κ' εκείνοι που τα γνώριζαν δεν μπορούσαν να 'χουν πρόσβαση σ' αυτήν την κάπως αρχαΐζουσα διάλεκτο των τραγουδιών. Γιατί το κλειδί σ' αυτά κατέχει μόνο εκείνος που έχει έρθει σ' επαφή με τους ανθρώπους των απομονωμένων χωριών στις συνοριακές ελληνόγλωσσες περιοχές, που έμειναν πιστοί στην παράδοση. Γι' αυτό μόνο Έλληνες ερευνητές των δημοτικών τραγουδιών, ο Πολίτης, οι μαθητές του και όσοι τον διαδέχτηκαν: Κυριακίδης, Φαρμακίδης, κ.ά. μπόρεσαν να καταπιαστούν μ' αυτά τα κείμενα.

«Στα ταξίδια μου για τη συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών στράφηκα ιδιαίτερα προς τα νησιά του νότου και ξεχωριστά προς τη Κύπρο, όπου είχα την ελπίδα ν' αποκομίσω πλούσια συγκομιδή. Γι' αυτό στα τέσσερα ταξίδια πού 'κανα έμεινα τρεις φορές αρκετό καιρό στην Κύπρο. Εκεί έβρισκες όλων των ειδών τα τραγούδια, από τα αρχαιότερα ως τα αυτοσχέδια λιανοτράγουδα. Στα απομακρυσμένα χωριά δε, πολλοί, ιδιαίτερα οι γέροι, ξέραν ακόμα πολύ καλά τα παλιά ακριτικά τραγούδια, που αλλού, π.χ. στη Ρόδο, βρίσκονταν ακόμα απ' τη παράδοση ωραίες αλλά μόνο λίγες πα-

ραλλαγές, ενώ στις περισσότερες άλλες περιοχές είχαν χαθεί εντελώς»[1].

Ο Πολίτης, ο θεμελιωτής της ελληνικής λαογραφίας, έκανε για πρώτη φορά το 1909 στο περιοδικό «Λαογραφία» που εκείνος είχε ιδρύσει, μια συλλογή των ηρωικών τραγουδιών που αναφέρονταν στον πιο ξακουστό από τους ήρωες αυτού του κύκλου, στον Διγενή Ακρίτα, που, σαν πρόμαχος των μακρινών συνόρων του βυζαντινού κράτους, των «άκρων», πήρε τ' όνομα «Ακρίτας». Ο Πολίτης λοιπόν, για ν' απλουστεύσει τα πράγματα, ονόμασε όλα τα ηρωικά τραγούδια αυτής της εποχής «Ακριτικά τραγούδια» και αυτό τον όρο χρησιμοποιούμε μέχρι σήμερα.

Ωστόσο, ανάμεσα στο υλικό που είχε μπροστά του ο Πολίτης το 1909 και στα πάμπολλα μεγάλα άφθορα κείμενα που είχαν στη διάθεσή τους ερευνητές των δημοτικών τραγουδιών, όπως η Ludeke, ο Baud-Bovy, ο Γ. Σπυριδάκης, κ.ά. κυρίως τοπικοί λόγιοι, οι οποίοι δημοσίευσαν το προϊόν της συλλεκτικής τους εργασίας, ή το κατέθεσαν στο Αρχείο του Κέντρου Λαογραφίας, υπάρχει ένα κενό που δυσκολεύει την κατανόησή τους. Σε πολλές περιπτώσεις, οι παραλλαγές που ο ίδιος είχα καταγράψει ήταν πληρέστερες από εκείνες που είχαν δημοσιευθεί και είχαν λύσει προβλήματα ασαφειών σχετικά με τα κείμενα των ακριτικών επών που διασώθηκαν σε χειρόγραφη μορφή και είχαν υποδείξει συσχετισμούς. Υπάρχουν, λοιπόν, σήμερα όλα όσα προστέθηκαν από το 1909 και πέρα στη "Λαογραφία", σε τοπικές συλλογές και περιοδικά, στην Ελλάδα, Κύπρο, Ρόδο, την Κρήτη και αλλού.

Η ευρύτητα του υλικού δημιούργησε την ανάγκη κατηγοριοποίησης σε κύκλους, ανάλογα με την προσωπικότητα του κυριότερου ήρωα. Ο πιο ονομαστός ανάμεσά τους, ο Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, έζησε τον 9ο αιώνα και απέκτησε μυθικές διαστάσεις. Γι' αυτόν μας πληροφορούν τα γνήσια δημοτικά τραγούδια, αλλά και η λογία παράδοση που είναι τα έξι μοναστηριακά χειρόγραφα του Έπους του Διγενή Ακρίτα[2].

Η φιλολογική παράδοση

Η επεξεργασία από τους μοναχούς ή άλλους λογίους ενδεχομένως αλ-



1 Όταν τελείωσε τα ταξίδια της, όπως αναφέρει η ίδια, η συλλογή της αριθμούσε κάπου 1000 μεγαλύτερα κείμενα και ανάμεσα σ' αυτά 105 ακριτικά τραγούδια. Σ' αυτά που κατέγραψε η ίδια στα βουνά της Κύπρου προστέθηκαν κείμενα που κατέγραψε πολύ ευσυνείδητα η νεαρή ελληνίδα φίλη της Βέτα Ξανθάκη

2 1. Τραπεζούς, Σάθας LEGRAND, Παρίσι 1875, COLL. DE MONUMENTS. 2. Σπ. Λάμπρου, LEYDEN-OXFORD, Νησί Άνδρου, Πετρίτζης, Παρίσι 1880, καταγραφή του 1670. 3. Μηλιαράκης, Νησί Άνδρου, 17ου αιώνα, Αθήνα 1881. 4. GROTTA-FERRATA κοντά στη Ρώμη, LEGRAND, Παρίσι 1892, BIBLIOTHÈQUE GR. VULG. (καταγραφή 14ου αιώνα). 5. ESCORIAL, Μαδρίτη, KRUMBACHER 1904. Το κείμενο του χειρογράφου δημοσιεύθηκε από τον HESSELING το 1912 στη Λαογραφία τ. Γ΄. 6. Άνδρος, Πασχάλης, βρέθηκε το 1898, δημοσιεύθηκε το 1928 στη Λαογραφία, τ. Η΄, τευχ. 3 και 4.



λοίωσε ορισμένα από τα αρχικά χαρακτηριστικά του με ηθικολογίες, ωστόσο είναι πολύ σημαντικό που βρίσκομε καταγραμμένη στα χειρόγραφα αυτά τη ζωή του ήρωα και μπορούμε, παραβάλλοντάς τα με την προφορική παράδοση, να κάνουμε συγκρίσεις. Τα πιο διαφωτιστικά ανάμεσα στα μοναστηριακά χειρόγραφα είναι του κώδικα του ESCORIAL και το πεζό εκλαϊκευμένο κείμενο του Πασχάλη[3].

Το χειρόγραφο αρ. 4, GROTTA FERRATA, αρχίζει με την περιγραφή της αρπαγής της μητέρας του Ακρίτα από τον εμίρη της Συρίας Μουσούρ. Το κείμενο της Άνδρου μας λέει ακόμα πώς γεννήθηκε και μας δίνει την προφητεία του αστρολόγου για τη μελλοντική τύχη της (όπως εδώ στην παραλλαγή αρ. 1). Ο εμίρης Μουσούρ σε μια απ' τις επιδρομές του, απ' αυτές που έκαναν οι Άραβες εμίρηδες στο βυζαντινό χώρο - όπως άλλωστε και οι βυζαντινοί στη Συρία - βρήκε αφύλακτο το κάστρο του Ανδρόνικου Δούκα, γιατί ο αυτοκράτορας τον είχε εξορίσει και οι πέντε γιοι του απουσίαζαν πολεμώντας στα σύνορα. Αρπάζει την ακριβοφυλαγμένη μοναχοθυγατέρα του. Η μητέρα της κατόρθωσε να γλιτώσει και στέλνει μήνυμα στους γιους της που καταδιώκουν τον εμίρη, τον προφτάνουν και γυρεύουν πίσω της αδελφή τους. Ο εμίρης ζητά να παλέψει με ένα από τους αδελφούς και ο κλήρος πέφτει στο νεώτερο, τον Κωνσταντίνο. Αυτός όμως είναι ο πιο αντρειωμένος και νικά τον περήφανο εμίρη. Ο εμίρης του δίνει το δαχτυλίδι του που θα τους επιτρέψει την είσοδο στον καταυλισμό των Σαρακηνών. Εκεί αναζητούν μάταια την αδελφή τους. Γυρίζουν στον εμίρη, τον φοβερίζουν και απαιτούν την απελευθέρωση της αδελφής τους. Ο εμίρης είναι πρόθυμος να τους ικανοποιήσει αν του τη δώσουν για γυναίκα, οπότε εκείνος και το ασκέρι του θα γίνουν χριστιανοί. Γίνεται η συμφιλίωση. Βρίσκουν ανέγγιχτη την αδελφή τους και ξεκινάν όλοι για το κάστρο του Ανδρόνικου Δούκα όπου γίνεται ο γάμος. Ύστερα από ένα χρόνο γεννιέται ο Διγενής που παίρνει τ' όνομα αυτό από τη διπλή καταγωγή του: από τον σαρακηνό πατέρα και την ελληνοχριστιανή μητέρα. Ύστερα από λίγον καιρό παίρνει ο εμίρης γράμμα από τη μητέρα του όπου τον παρατηρεί και φοβερίζει να τον καταραστεί αν δεν γυρίσει. Ξεκινά και πάει στη Συρία, αφού προηγουμένως έχει συνεννοηθεί με τους κουνιάδους του, συμφιλιώνεται με τη μητέρα του και την προσηλυτίζει, εκείνη, όλο το συγγενολόι και τη ακολουθία τους στο Χριστιανισμό. Γυρίζει πίσω στη γυναίκα του και ζουν ειρηνικά κ' ευτυχισμένα. Καταπληκτική είναι η ανάπτυξη του παιδιού του, του Βασιλείου. Στα 12 του χρόνια τον αφήνουν να πάει στο κυνήγι με τον πατέρα και το θείο του Κωνσταντίνο και δίνει δείγματα θαυμαστής δύναμης και θάρρους. Με τα χέρια του πνίγει μια αρκούδα, στρίβει το λαιμό μιας αρσενικής



[3] Στίλπ. Κυριακίδη, Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, Αθήνα, εκδ. Σιδέρης

αρκούδας συντρίβοντας συνάμα τον τραχηλικό της σπόνδυλο. Πιάνει ένα ελάφι ζωντανό και το σκίζει στα δυο και μ' ένα χτύπημα ανοίγει στα δυο το κεφάλι ενός λιονταριού. Όταν γίνηκε έφηβος πήγε μόνος και ξαρμάτωτος στα βουνά και βρίσκει τους Απελάτες, τους φοβερούς σαρακηνούς ληστές. Τον φιλεύουν και τον κερνάν κ' ύστερα απ' το φαγοπότι παραβγαίνουν και ο Διγενής τους νικά όλους. Μια φορά, πάνω στο κυνήγι φτάνει στο κάστρο του στρατηγού Δούκα που έχει την πανέμορφη κόρη του Ευδοκία κάτω από αυστηρή φρούρηση, από το φόβο μη του την αρπάξουν. Ο Διγενής τραγουδά κάτω από το κάστρο, η κόρη τον ακούει και τον βλέπει κι' ο έρωτας γι' αυτόν την κυριεύει. Στο κείμενο του Πασχάλη του στέλνει με τη βάγια της ένα δαχτυλίδι. Στο ESCORIALENSIS λείπει η περικοπή πριν την αρπαγή, αλλά βρίσκομε πολύ ζωντανή τη σκηνή ανάμεσα στο Διγενή και τη μάνα του, όπου ανήσυχη ρωτά, όπως και σε πολλά δημοτικά τραγούδια, ποια είναι η αιτία της στενοχώριας που του στέρησε την όρεξη να φάει. Ακολουθεί η κατασκευή του μαγικού λαούτου και το ξεκίνημα του παλικαριού όπως και στα τραγούδια μας, το προξενιό, η απαγωγή και το κυνήγημα από τους συγγενείς της κόρης. Ο Διγενής τους νικά όλους αλλά τους χαρίζει τη ζωή, ενώ στα τραγούδια το τέλος είναι πάντα η γενική σφαγή. Στο κείμενο του Πασχάλη βρίσκομε την όμορφη ιπποτική χειρονομία, όπου ο Διγενής αφού αιχμαλώτισε τον πεθερό του, υποκλίνεται μπροστά του και του ζητά την ευχή του. Επακολουθεί γενική συμφιλίωση και ο γάμος. Ο Διγενής παίρνει τη γυναίκα του στα σύνορα και στήνει στον Ευφράτη την κατοικία του. Οι μάχες και οι περιπέτειες που γίνονται εκεί παίρνουν μεγάλη έκταση σ' όλα τα μοναστηριακά κείμενα. Αυτά βρίσκονται στα τραγούδια συχνά σε άλλη θέση, όπως π.χ. ο φόνος του λιονταριού και του Δράκου (αρ. 5), οι επιδρομές Σαρακηνών ληστών που έρχονται ν' αρπάξουν τη νέα γυναίκα του Διγενή και που τους νικά όλους ολομόναχος (συχνά ξαρμάτωτος) χάρη στην υπεράνθρωπη δύναμη και αξιοσύνη του, μ' όλο που οι επιτιθέμενοι είναι πολυάριθμοι, συχνά ολόκληρος στρατός. Τα επεισόδια του μοναστηριακού έπους που αναφέρονται στις περιπέτειες του Διγενή με τις δύο γυναίκες λείπουν εντελώς στα τραγούδια. Σ' αυτά είναι πάντα πιστός στη γυναίκα του απ' τη στιγμή που την πήρε και μάταια θ' αναζητούσε κανείς περικοπές, όπως στο μοναστηριακό έπος, όπου ο ανίκητος ήρωας θα εμφανιζόταν σαν αμαρτωλός τσακισμένος από μετάνοια που ηθικολογεί ύστερα από τις περιπέτειές του με τις γυναίκες. Στα δημοτικά τραγούδια η μόνη ευσέβειά του συνίσταται στην ευγνωμοσύνη του προς το Θεό για τη δύναμη που τού έδωκε και ότι όταν βρίσκεται σε κίνδυνο επικαλείται τη βοήθειά του, ως και τη βοήθεια της Παναγίας και των πολεμικών αγίων (ιδιαίτερα του Αγ. Γεωργίου, του Αγ. Μάμα και του Αρχάγγελου Μιχαήλ). Το πώς έχτισε το κάστρο του και δημιούργησε το ωραίο περιβόλι του στον Ευφράτη περιγράφεται στο έπος όπως και στα τραγούδια και μάλιστα η προφητεία των μικρών



πουλιών, που είναι τόσο συγκινητική στις ποντιακές παραλλαγές για το θάνατο του Διγενή, αναφέρεται κομμένη στη μέση στο κείμενο του ESCORIALENSIS, σ' ένα λειψό στίχο. Μόνο σ' αυτό βρίσκεται επίσης η παράδοση των 3000 παλικαριών που έρχονται να δουν το Διγενή στο κρεβάτι του θανάτου για να τους διηγηθεί τις ανδραγαθίες του. Τα κατοπινά τραγούδια του έπους διηγούνται μόνο τις επισκέψεις του αυτοκράτορα, των συγγενών, το θάνατο του ήρωα και της γυναίκας του που πεθαίνει από θλίψη. Το ηρωικό και δραματικό συνάμα τέλος που βρίσκομε σε κυπριακά, ποντιακά και κρητικά τραγούδια, όπου ο Διγενής με το τελευταίο αγκάλιασμά του πνίγει τη γυναίκα του για να μην την πάρει άλλος, δεν υπάρχει σε κανένα από τα μοναστηριακά χειρόγραφα, όπου κάθε τι το ηρωικό, βίαιο ή ωμό έχει σβηστεί και αντικατασταθεί με ευσεβείς θεωρίες.

Το ότι, όπως αναφέρει ο H. Gregoire στο «Βυζάντιον», τ. 6, σ. 483, γίνεται σύγχυση ανάμεσα στα κατορθώματα του Διγενή απ' τη μια, και του πατέρα του απ' την άλλη δεν είναι παράξενο, γιατί και στα τραγούδια το ίδιο συμβαίνει (στον αρ. 1 έχομε στην αρχή την ιστορία της μητέρας του Διγενή ενώ στη συνέχεια η σκηνή του ταμπουρά είναι τμήμα της ιστορίας του ίδιου του Διγενή). Μιας και τόσο στην ιστορία του Εμίρη όσο και στου Διγενή υπάρχει το κοινό επεισόδιο της αρπαγής της ωραίας κόρης που θα γίνει γυναίκα τους, είναι φυσικό να γίνονται τέτοια μπερδέματα.

Η γενεαλογία[4] που αναφέρεται στα διάφορα μοναστηριακά κείμενα του έπους δεν είναι ομοιόμορφη. Τις περισσότερες φορές η μητέρα του Διγενή είναι κόρη του Ανδρόνικου Δούκα, μερικές φορές κατάγεται από τη γενιά των Κυρμαγάστρων, αναφέρεται όμως πότε πότε και ο Κίνναμος σαν πρόγονός της. Ο εμίρης είναι όμως πάντα ο άρχοντας της Συρίας, ο εμίρης της Μελιτινής Μουσούρ, που για χρόνια πολλά είχε γίνει πληγή για τους βυζαντινούς με τις καταστρεπτικές επιδρομές του στα σύνορα του βυζαντινού κράτους. Γι' αυτό, η ειρηνική προσάρτησή του στο βυζαντινό κράτος και ο προσηλυτισμός του στο Χριστιανισμό υπήρξαν σημαντικά γεγονότα. Στα κείμενα του έπους, όπως και στα δημοτικά τραγούδια, η άρνηση να γίνει αποδεκτό το προξενιό του Διγενή οφείλεται στη δίκλωνη καταγωγή του.



[4] Ο Hubert Pernot στο έργο Études de Litterature Greque moderne αναφέρει τον Ψελλό, ο οποίος έγραψε στα τέλη του 11ου αιώνα για την καταγωγή του αυτοκράτορα Κωνστ. Δούκα τα παρακάτω: Οι πρόγονοί του ως τους προπάππους του υπήρξαν ωραίοι κ' ευτυχείς, όπως τους τραγουδούν τα κείμενα. Ο περίφημος Ανδρόνικος, Κωνσταντίνος και Πανθήριος βρίσκονται μέχρι σήμερα στο στόμα όλου του κόσμου. Υπήρχε επομένως ήδη κατά τον 11ο αιώνα παλαιά παράδοση ηρωικών τραγουδιών. Στην Κρήτη υπάρχει αποδειγμένα από το 1182 τοποθεσία με τ' όνομα «του Διγενή η σέλλα». Ώστε πρέπει να ήταν τότε κιόλας τα ακριτικά τραγούδια πολύ πλατιά γνωστά. (Υπάρχουν κι' άλλες δύο τοποθεσίες στο νομό Ηρακλείου με τ' όνομα «του Διγενή ο τσούκος» και «του Διγενή η αμάδα», σημ. μεταφρ.).

Στα τραγούδια το τέλος δεν είναι ειρηνικό, όπως στο έπος, που ασφαλώς ήταν επηρεασμένο από την πολιτική κατάσταση, μια και στους αιώνες που ακολούθησαν κρατήθηκε η ειρήνη με τους Σαρακηνούς. Ο τόπος των συμβάντων είναι στον Ευφράτη κοντά στην Τρώσις (Trus) στην περιοχή των Σαμοσάτων. Η ονομασία υπάρχει στο ESCORIALENSIS. Στον Ευφράτη γίνονται οι αγώνες, στον Ευφράτη φτιάχνει ο Διγενής το θαυμάσιο περιβόλι του και χτίζει το παλάτι του. Όταν με τις ανδραγαθίες του ενίκησε τους Απελάτες, τους σαρακηνούς ληστές και άλλους εχθρούς του κράτους και κέρδισε τον ποταμό για το Βυζάντιο, ειρηνεύει η περιοχή. Ο τόπος που ο Διγενής πολέμησε αυτούς τους εχθρούς είναι τα στενά της Καππαδοκίας και Κιλικίας και το επίθετό του, «ο Καππαδοκεύς», θυμίζει το αιώνιο πεδίο μαχών μεταξύ Αράβων και Βυζαντινών. Σ' ένα βιβλίο των Karl Humann και Otto Puchstein "Reisen in Kleinasien und Nordsyrien" (Berlin 1890) περιγράφεται ο τάφος του Διγενή Ακρίτα. Στο κείμενο της GROTTA FERRATA η περιγραφή του ίδιου τάφου είναι σύμφωνη με την περιγραφή του Humann.

Η πρώτη καταγραφή του έπους φαίνεται, κατά τον Gregoire, πως έγινε γύρω στα 1040. Αυτή η γραφή δεν έχει περισωθεί, αλλά σίγουρα πάνω σ' αυτήν στηρίζονται όλες οι νεώτερες γραφές. Οι έρευνες πάνω στο θέμα αυτό δημοσιεύθηκαν στην Byzantinische Zeitschrift και στα έργα του καθηγητού F. Dölger, ως και σε άλλα παρόμοια δημοσιεύματα. Όπως αποδεικνύει ο Gregoire, η πολιτική κατάσταση στο 10ο αιώνα ανταποκρίνονταν ακριβώς στην περιγραφή του έπους. Η συμφιλίωση με τον κραταιό κυρίαρχο της Συρίας, τον εμίρη της Μελιτινής, που βρισκόταν τόσα χρόνια σε πόλεμο με το βυζαντινό κράτος, ο γάμος του με την κόρη του έλληνα στρατηγού, η προσχώρησή του στο Χριστιανισμό, η κατάκτηση του Ευφράτη, όλ' αυτά ήταν πραγματικά συμβάντα του 9ου-10ου αιώνα. Οι συγγραφείς του έπους δεν χρησιμοποίησαν μόνο τα τραγούδια που κυκλοφορούσαν, που πρέπει να ήσαν πολλά, αλλά και πηγές ιστορικές (Gregoire). Οι συγγραφείς ιδιαίτερα των λογίων γραφών της Τραπεζούντας και της Grotta Ferrata παραγέμισαν το «ποίημά» τους όχι μόνο με πολλές προσθήκες, αλλά ακόμα και με ομηρικά χωρία και έντονη χριστιανική ηθικολογία, εκτός από τη γραφή ESCORIALENSIS, που έχει τις λιγότερες παραμορφώσεις, αλλά δυστυχώς είναι πολύ φθαρμένη. Στο βιβλίο του ο Κυριακίδης παραβάλλει πολύ εύστοχα τα αντίστοιχα μέρη του έπους και των τραγουδιών.

Οι γραφές της Τραπεζούντας και Άνδρου 1 είναι δίδυμα δημιουργήματα. Στης Τραπεζούντας λείπει η αρχή, που θα ήταν δίχως αμφιβολία, όπως και στη γραφή της Άνδρου, μια ωδή με την εξιστόρηση της μοίρας της μητέρας του Διγενή, αρχίζοντας από τη σύλληψή της, τη μαντεία, τη γέννηση, το κλείσιμο της κόρης σε μεγαλοπρεπέστατο παλάτι επίτηδες γι' αυτήν χτισμένο και αυστηρά φρουρημένο και, τέλος, την απαγωγή της από τον εμίρη



όταν, μια φορά, που έλειπε η πατέρας της, τόλμησε να βγει στο περιβόλι.

Ο χαρακτήρας του ήρωα, παρ' όλη την επεξεργασία των μοναχών και λογίων, παρουσιάζεται, όπως και στα τραγούδια, σαν δυναμική φύση, νικηφόρα, γεμάτη νεανικό σφρίγος και που δεν ξέρει τι θα πει φόβος. Παραλλαγές από το χαρακτήρα αυτό βρίσκονται στα τραγούδια αλλά είναι σχετικά σπάνιες. Η εξέλιξη όμως των τραγουδιών στις διάφορες περιοχές αλλάζει πολύ και διακρίνεται καθαρά ο κυπριακός από τον ποντιακό τύπο. Οι μικρασιατικές παραλλαγές έχουν πάλι δική τους θέση και πάλι εντελώς ανόμοια είναι τα τραγούδια της Κρήτης.

Τραγούδια όπου να εξυμνείται ο Διγενής κατά την παιδική του ηλικία δεν υπάρχουν. Ίσως κάποια τραγούδια των Πορφύρη-Κωνσταντά με τη μυθική πρώιμη ανάπτυξη του νεαρού Ηρακλή να ανήκαν αρχικά στον Διγενή.

Η απαραίτητη ταξινόμηση σε επικούς κύκλους που γίνεται από τους ερευνητές πρέπει να θεωρηθεί σαν ένα γενικό πλαίσιο, ας πούμε σαν ένα βοήθημα χρήσιμο για τον προσανατολισμό του αναγνώστη στον πλούσιο και πολύμορφο τομέα, όπου ανήκουν τα μεσαιωνικής προέλευσης επικά δημοτικά τραγούδια.

Το τραούιν του Δι(γ)ενή

Από την περιοχή της Λεμεσού προέρχεται το «τραούιν του Διγενή», που δημοσιεύθηκε το 1904. Τα ακριτικά τραγούδια στην Κύπρο έχουν μακρά ιστορία και συνεχή παράδοση μέχρι πρόσφατα.

Ο Χάρος μαύρα φόρεσεν, μαύρα καβαλλιτσ'εύκει,
Μαύρα σκλαβούνικα φορεί να πα στο παναΰριν.
Στην άκραν του παναΰρκού πύρεν τους (χ)αροκόπους,
Στημ μέσην του παναΰρκού πύρεν τους τρων τσαι πίνουν.
Καλώς ήρτεν ο Χάροντας να φα, να πκιή μιτά μας,
Να φάη άγριν του λαού, να φα οφτόν πετρίτσιν,
Να πκιή γλυκόπιοτον κρασίν, που πίννουφ φουμισμένοι,
Που πίννουσιν οι άρρωστοι τσαί βρέθουνται γιαμμένοι.
Εννήρτα γιώ, ο Χάροντας, να φα, να πκιώ μιτά σας,
Να φάω άγριν του λαού, να φα οφτόν πετρίτσιν,
Μηέ γλυκόπιοτον κρασίν, που πίννουφ φουμισμένοι,
Μόνον ήρτα ο Χάροντας τον κάλλιον σας να πάρω[5].

Ο Διενής και η Ρήαινα

Από την Κύπρο προέρχεται μια από τις πιο παλιές παραδόσεις:



[5] Ν. Γ. Πολίτου, Ακριτικά άσματα. Ο θάνατος του Διγενή, Λαογραφία, τ. Α΄ (1909), σ. 207

«Ο Διενής αγάπαν την Ρήαιναν, γιατί ήταν όμορφη, κ' η Ρήαινα εξήτησέν του να της φέρει στο παλάτιν και στα σπίδκια της το νερόν που την Άπην. Ο Διενής εφερέν της το και φαίνεται ακόμα το πετραύ - λακον μέσ' τα χωράφια. Αμμ' η Ρήαινα ήταν άπιστη, κ' εν εθέλησε τον Διενήν. Τζ' εκείνος εθυμώθη και άρπαξεν που την Βίκλαν που εκθέτουν την πέτραν του και έσυρέν την εις τα σπίδκια της, κ' έππεσα δκυό σκάλες κάτω που το παλάτιν της. Τζ' η Ρήαινα επέταξεν τ' αδράχτιν της κ' έππεσεν οκτώ σκάλες κάτω που την Βίκλαν».

Όπως σημειώνει ο Σίμος Μενάρδος, το παλάτι της Ρήγαινας είναι οι λαξευτοί τάφοι των βασιλέων της Πάφου, από την οποία η Άπη απέχει δυο περ. μίλια. Από αυτή την απόσταση μεταφέρεται το νερό. Παρόμοιοι άθλοι αναφέρονται και σε άλλες παραδόσεις. Η διαφορά από τις άλλες παραδόσεις έγκειται στο ότι δεν αναφέρεται σε διαγωνισμό μεταξύ δύο ή τριών μνηστήρων αλλά σε ανάθεση έργου με συμφωνία μεταξύ της Ρήγαινας και του Διγενή, την οποία μάλιστα η Ρήγαινα παραβιάζει.

Επικός κύκλος του Κωνσταντά

Α. Τραγούδια όπου ήρωες είναι πότε ο Διγενής, πότε ο Κωνσταντάς.

Πολύ πιο ασταθής γενικά και εντελώς αντίθετη σε μερικά βασικά γνωρίσματα του χαρακτήρα της, παρουσιάζεται η εικόνα του δεύτερου μεγάλου ήρωα της Βυζαντινής παράδοσης Κωνσταντίνου, αν τον παραβάλουμε με το Διγενή. Και ναι μεν αποδίδονται μερικές μάχες και περιπέτειες πότε στον ένα, πότε στον άλλο, αλλά πρόκειται μόνο για μεμονωμένες περιπτώσεις, όπως π.χ. η πάλη με τον πελώριο κάβουρα.

"Κάτω στους πέντε ποταμούς, στον αρκοκαλαμιώνα"

-ανάμνηση από την πορεία του Μεγαλέξανδρου προς τις Ινδίες- ή η πάλη με τον γίγαντα Σαρακηνό, που σε μια περίπτωση αποδίδεται στον Κωνσταντά, ενώ αναφέ-ρεται συνήθως σαν κατόρθωμα του Διγενή, που το διηγείται πάντα στο κρεβάτι του θανάτου του.

Το γεγονός ότι το όνομα Κωνσταντίνος, Κωσταντάκης, Μικροκωσταντής, Μικροκωνσταντίνος (Κωνσταντάς), είναι το πιο συνηθισμένο όνομα σε όλη την ελληνόφωνη περιοχή συντελεί, αυτό και μόνο στο να δυσκολέψει το ξεκαθάρισμα αν ο ήρωας ενός τραγουδιού είναι ή δεν είναι ο Κωνσταντάς του έπους. Σε αναρίθμητα κατοπινά τραγούδια πάνω σε γενικά θέματα, ο ήρωας έχει αυτό το όνομα χωρίς να υπάρχει η παραμικρή σχέση με το έπος. Απ' την άλλη μεριά μπορεί κανείς ν' αναγνωρίσει σε πάρα πολλές παραλλαγές ότι είναι παραφυάδες των μεσαιωνικών ηρωικών τραγουδιών του Κωνσταντά, όπου η γένεσή τους από το έπος, το ύφος και ο χαρακτήρας



αποδείχνουν χωρίς αμφιβολία την προέλευσή τους από την εποχή εκείνη.

Β. Τα νεανικά χρόνια

Η διαφορά ανάμεσα στους δύο ήρωες αρχίζει κιόλας από την εξιστόρηση της παιδικής ηλικίας, όπου για τον Κωνσταντά έχομε πολλά τραγούδια που το περιεχόμενό τους είναι παραμυθένιο και καμιά φορά χονδροειδώς κωμικό, ενώ για το Διγενή δεν μαθαίνουμε σχεδόν τίποτα πριν την ιστορία του προξενιού του. Στα τραγούδια με θέμα τα παιδικά χρόνια του Κωνσταντά, που τα βρίσκει κανείς σε όλες τις ελληνόφωνες περιοχές, ο νεαρός ήρωας εμφανίζεται με διάφορα ονόματα: Πορφύρης, Προσσύρκας, κ.ά. Γεννιέται σαν μικρός Ηρακλής με υπερφυσική δύναμη, αμέσως βγαίνει περίπατο και είναι φοβερός φαγάς. Όταν κλείνει χρόνο πιάνει το σπαθί, το κοντάρι το πιάνει δύο χρονών και όταν κλείνει τα τρία είναι δυνατότερος απ' όλους τους αντρειωμένους. Στην τερατώδη σωματική του δύναμη ανταποκρίνεται η ξέγνοιαστη αυτοπεποίθηση και η απόλυτη σιγουριά του ότι είναι ανίκητος. Δε δείχνει κανένα σεβασμό απέναντι στο βασιλιά και γενικά είναι απερίσκεπτος, με συνέπεια να πιάνεται αιχμάλωτος. Την ίδια αλογάριαστη τόλμη δείχνει απέναντι στις γυναίκες και παρουσιάζεται σε πολλά τραγούδια σαν αδίσταχτος και βάναυσος ζορμπάς. Απ΄ την άλλη μεριά, τον βλέπουμε σε μερικές παραλλαγές πιστό σύζυγο της ωραίας και έξυπνης Μαρουδκιάς του. Σε άλλα τραγούδια, όπως, π.χ. στο χαριτωμένο ποντιακό αρ. 44, ανύπαντρος ακόμα, έχει φιλενάδα την κόρη του βασιλιά, αλλά και σε άλλα τραγούδια που αναφέρονται στην νεότητά του γίνεται παρόμοιος υπαινιγμός.

Γ. Άλλες περιπέτειες του Κωνσταντά

Άλλο παρακλάδι είναι εκείνο (αρ. 50) όπου η βασίλισσα θέλει να τον πιάσει φίλο και, επειδή την περιφρονεί, όπως η γυναίκα του Potiphar, τον συκοφαντεί στο βασιλιά που τον φυλακίζει. Ο Κωνσταντάς ελευθερώνεται απ΄ τον αδελφό ή τον πατέρα του και παίρνει με τη σειρά του εκδίκηση σκοτώνοντας το βασιλιά.

Δ. Κωνσταντάς και Μαρουδκιά

Πολλά τραγούδια παρουσιάζουν τον Κωνσταντά άπιστο στην αγάπη, να κάνει ό,τι τραβά το κέφι κι η όρεξη του. Είναι ο άντρας ανάμεσα σε δύο γυναίκες, απ' τη μια την ευγενικιά και νόμιμη σύζυγο, απ΄ την άλλη την ερωμένη, την ικανή για κάθε κακουργία, που επιδιώκει ν' αφανίσει την αντίζηλό της. Στην μεγάλη παραλλαγή αρ. 53 που κατέγραψα στον Αγ. Αμβρόσιο της Κερύνειας, φαίνεται να διατηρήθηκε η αρχική μορφή αυτού του τύπου. Απ' αυτόν αποσπάστηκαν στο πέρασμα των αιώνων διάφορα επεισόδια που εξελίχτηκαν σε αυτοτελείς παραλλαγές. Έτσι, ο ευγενικός χαρακτήρας της νόμιμης

γυναίκας, που περιγράφεται τέλεια στο αρχικό τραγούδι ξεχάστηκε, και στην κατοπινή εξέλιξη των αυτοτελών παραλλαγών παρουσιάζεται σα φόνισσα της ερωμένης καθώς κυριαρχείται απ' τη ζήλια και την εκδικητικότητα.

Ε. Κωνσταντάς και Σκλερόπουλος

Η ιστορία της αρπαγής του Κωνσταντά απ' τον Σκλερόπουλο, της απελευθέρωσης και της τιμωρίας του άρπαγα φαίνεται να έχει ιδιαίτερα διαδοθεί στην Κύπρο. Η πορεία της ιστορίας, στα βασικά της γνωρίσματα είναι η παρακάτω:

Ο Σκλερόπουλος αποφασίζει ν' αρπάξει την ωραία γυναίκα του Κωνσταντά, και, παρ΄ όλο που ο πατέρας και η μάνα του τον αποτρέπουν, ξεκινά για την αρπαγή. Η παράκλησή του στο Θεό να βρει τον Κωνσταντά ξαρμάτωτο κι ανήμπορο ν' αντισταθεί εισακούγεται, έτσι που αρπάζει τη γυναίκα χωρίς να γίνει μάχη. Γρήγορα όμως τον προφταίνει ο Κωνσταντάς με το φτεροπόδαρο άλογό του, του κόβει τα χέρια και τα χείλη του, που μ' αυτά, όπως ομολόγησε η γυναίκα του, την πρόσβαλε και, στο τέλος, του κόβει και το κεφάλι του και ξαναγυρίζει με την ξανακερδισμένη καλή του στο σπίτι του.

Μ' αυτή τη μορφή εξιστορείται η περιπέτεια στα κυπριακά και ροδιακά κείμενα, πότε συνοπτικά, πότε, όπως στην Κύπρο, παραφορτωμένα από επαναλήψεις τυποποιημένων στίχων. Η ηπειρώτικη παραλλαγή (αρ. 56) είναι τελείως διαφορετική. Ο Κωνσταντάς, που εδώ ονομάζεται Γιαννακός, όταν ακούει ότι κινδυνεύει το κεφάλι του, προτείνει, κατά τρόπο ελάχιστα ηρωϊκό, στο Σκλερόπουλο να πάρει πέντε άλλες συγγενείς του στη θέση της γυναίκας του. Όταν αυτό δεν γίνεται δεκτό, παραδίνει τη γυναίκα του.

ΣΤ. Τσαμαδός ή Τσαμερλής

Είναι ο άξεστος γίγαντας που συνήθως καταφτάνει απρόσκλητος, χαλάει τη γιορτή ή την παρέα και προσκαλεί όποιον του προθυμοποιείται να παλέψει μαζί του. Εδώ δεν υπάρχει πια καμιά συνοχή με το έπος. Σε μερικές παραλλαγές του Τσαμαδού, αντίπαλος του είναι ένα παλικάρι που γιορτάζει εκείνη τη μέρα (αρ. 61). Σ' άλλη παραλλαγή (αρ. 62), ο αντίπαλος του Τσαμαδού που πληγώνεται απ΄ αυτόν φανερώνεται, στο τέλος, πως είναι αδελφός του. Τον πάει στο γιατρό, αυτός όμως αδυνατεί να γιατρέψει τις "αδελφομαχαιριές". Σ' ένα ροδιακό τραγούδι (αρ. 63), άσχετο με την υπόλοιπη παράδοση του γίγαντα Τσαμερλή, βρίσκουμε τον ήρωα Κωνσταντά να παλεύει μαζί του. Όταν ο Τσαμερλής με την υπερφυσική του δύναμη κοντεύει να τον νικήσει, έρχεται η αντρειωμένη κόρη, που αγαπά τον Κωνσταντίνο, να τον βοηθήσει και νικά το γίγαντα αντίπαλο.

Σε πολλά τραγούδια του Κωνσταντά παρουσιάζεται ο πατέρας του ήρωα, Ανδρόνικος, τις περισσότερες φορές για να τον ελευθερώσει από τη φυλακή



ή να τον βοηθήσει στον πόλεμο. Αλλά τα τραγούδια που αναφέρονται στο "Γιο του Ανδρόνικου" φαίνεται ότι δεν έχουν σχέση με τα παραπάνω τραγούδια του Κωνσταντά. Είναι ένα νεώτερο παρακλάδι του επόμενου τρίτου επικού κύκλου του Αρμούρη - Ασγουρή - Ανδρόνικου, που πρέπει να το θεωρήσουμε σαν το αρχαιότερο κείμενο και για το οποίο ο Henri Gregoire σε πάμπολλα δημοσιεύματα εξέθεσε τις ιστορικές του καταβολές.

Ο επικός κύκλος του Αρμούρη - Ασγούρη Ανδρόνικου

Το 1875 ο ερευνητής Δεστούνης που ζούσε στη Ρωσσία, βρήκε σ' ένα ρωσικό μοναστήρι και το δημοσίευσε το 1877 ένα ελληνικό χειρόγραφο μ' ένα μικρό έπος γραμμένο με κακότεχνους στίχους. Δεν υπήρχε δε ως τότε κανένα κείμενο που να μπορούσε να παραλληλιστεί μ' αυτό. Ήταν το τραγούδι του Αρμούρη, ή μάλλον του γιου του, του Αρμουρόπουλου ή Αρέστη. Το παιδί, με τη μόνη φροντίδα της μητέρας του, μεγαλώνει με τρόπο υπερφυσικό και, παιδί ακόμα αλλά με δύναμη γίγαντα, ξεκινά να ελευθερώσει τον πατέρα του που 'ναι αιχμάλωτος μακριά στα ξένα. Κανείς δεν ήξερε πως το έπος αυτό υπήρχε ακόμα σαν δημοτικό τραγούδι στην Κύπρο. Εκεί μπόρεσα να καταγράψω από ηλικιωμένους ανθρώπους 4 ακέραιες παραλλαγές, που μάλιστα διασώζουν το όνομα Αρέστης. Οι κακότεχνοι στίχοι του χειρογράφου εξηγούνται αν σκεφτεί κανείς ότι ο μοναχός που το κατέγραψε με οδηγό το δημοτικό τραγούδι επιχείρησε να το μεταγράψει στην καθαρεύουσα, οπότε συντμήσεις αναλύθηκαν, συλλαβές συμπληρώθηκαν εκεί που υπήρχε απόστροφος, κ' έτσι ο ρυθμός και η δομή του στίχου καταστράφηκαν. Μέσα από το κακοπαθημένο αυτό κείμενο οσμίστηκα αμέσως το δημοτικό τραγούδι κ' η χαρά μου ήταν μεγάλη που επαληθεύτηκε αυτή η διαίσθησή μου με τις αλώβητες παραλλαγές που βρήκα.

Σύμφωνα με τον H.Gregoire, τα τραγούδια αυτά έχουν την ιστορική τους ρίζα στους αγώνες της βυζαντινής χριστιανοσύνης εναντίον του Ισλάμ, που ίσα-ίσα κατά τον 9ο αιώνα γίνονταν με ιδιαίτερο φανατισμό. Οι μάχες αυτές γίνονταν στον Ευφράτη ποταμό, που έτσι κι αλλιώς παίζει πολύ μεγάλο ρόλο στα κυπριακά επικά τραγούδια, και πούχε μείνει αδάμαστος ως τα τότε και για πολύ καιρό ήταν το σύνορο του βυζαντινού κράτους. Η διάβαση του από ένα νέο έλληνα ήρωα έπρεπε να είναι κατόρθωμα που μόνο θρυλική δύναμη μπορούσε να επιτύχει και πέρασε έτσι αργότερα στα τραγούδια του Διγενή. Ύστερα από την πρώτη προέλαση των Ελλήνων κατά τον 9ο αιώνα, ο ανελέντος εμίρης Μουτασίμ επιχείρησε μια εκτεταμένη εισβολή σε ελληνικό έδαφος, κατέκτησε το Αμόριον (838) και εθανάτωσε με τρόπο μαρτυρικό 42 στρατηγούς και ανώτερους αξιωματικούς. Τα πάθη και ο θάνατός τους υπάρχουν στους βίους των Αγίων.

Φαίνεται ότι ο νέος Αρμόπουλος ή Αρέστης είναι γιος ενός απ΄ τους στρατηγούς που πιάστηκαν τότε αιχμάλωτοι. Ενσαρκώνει τους απογόνους των μαρτύρων του Αμορίου, είναι ο προικισμένος με θρυλική δύναμη εκδικητής που ποθούσε και έπλασε η γενιά του Αμορίου. Σε μια από τις κυπριακές παραλλαγές, τη μεταγενέστερη, όπως φαίνεται, και την πιο τραγουδισμένη, διασώθηκε κατά τρόπο θαυμαστό το όνομα του Αμορίου παραλλαγμένο σε Ανεμούριν, μόνο που η παράδοση στο πέρασμα του χρόνου, έβαλε τους Φράγκους στη θέση των Σαρακηνών. Στις κυπριακές παραλλαγές ελευθερώνονται, εκτός από τον πατέρα και οι συγγενείς του ("τον τζύρην του τζυρού του" και "τον πάππον του παππού του"), που όπως φαίνεται είχαν αιχμαλωτίσει μαζί του και που ήδη μέσω του αγγελιαφόρου του είχε απαιτήσει επιτακτικά ο νέος την απελευθέρωσή τους.

Ένα κατοπινό παρακλάδι, όπως αναφέραμε πιο πάνω, είναι το τραγούδι του γιου του Ανδρόνικου, όπου η ιστορική προέλευση έχει χαθεί και απόμεινε μόνο το μοτίβο του γιου που ξεκινά να ελευθερώσει τον πατέρα του.

ΤΟ ΤΜΗΜΑ

Επικός κύκλος του Διγενή Ακρίτα

Α. - Καταγωγή: Ιστορία των νεανικών χρόνων της μητέρας του Διγενή.

Αυτή η μία και μόνη παραλλαγή περιέχει στους 29 πρώτους στίχους την τύχη της μητέρας του Διγενή πούναι όμοια με την αρχή του μοναστηριακού έπους της Άνδρου που αναφέραμε πιο πάνω (σ. 34). Στη συνέχεια βρίσκομε τα μοτίβα του ταμπουρά που γοητεύει την κόρη, και τη δοκιμασία στην οποία υποβάλλεται ο απαγωγέας που πρέπει να σηκώσει το βαρύ «διτζίμιν», όπως και στην αρπαγή της νύφης από το Διγενή (αρ. 2, 3, 5). Όμοιο μ' αυτές τις παραλλαγές είναι και το τέλος με τη μάχη εναντίον του στρατού του πατέρα και τη νικηφόρα τελική μάχη μ' αυτόν.

Β. - Νεανικά χρόνια και προξενιό - Αρπαγή της νύφης.

Στα τραγούδια με το προξενιό του Διγενή, υπάρχει μια παραλλαγή όπου αναφέρεται ότι είναι 18 χρονών και λέει (αρ. 14):

Κοπέλι δεκαχτώ χρονώ, γυναίκα δε μου πρέπει,
Τζαι νάτουν που να μούπρεπεν, επάτουν τζ' έπαιρνά την.

Όμως, παρόλα αυτά, βάζει μπρος αμέσως το προξενιό. Μοιάζει να υπάρχει εδώ ένα κενό, ίσως να λείπουν μερικοί στίχοι που να υποδήλωναν το πέρασμα των χρόνων. Σ' όλες τις άλλες παραλλαγές, ο Διγενής μαθαίνει από τρίτους την ομορφιά της κόρης και τον κυριεύει ο πόθος να την αποκτήσει. Δεν τον νοιάζει καθόλου το ότι ακριβώς το ίδιο βράδυ πρόκειται η κόρη ν' αρραβωνιαστεί με το Γιαννάκη. Ο άνθρωπος που φημίζει την ομορφιά της και περιγράφει τη λαμπρότητά του περιβάλλοντός της μέσα στο πατρικό παλάτι,



λέει ότι δεν του πρέπει του Γιαννάκη η κόρη αλλά εκείνου, του Διγενή

«πουν' άξιος τζαι πότορμοστην κόρη να βλεπίζει».

Στο κείμενό που έχει ο Κυριακίδης (εδώ αρ. 5), ως και στις παραλλαγές που κατέγραψε για μένα η Βίτα Ξανθάκη, ακολουθεί αμέσως η αποστολή του προξενιού, η άρνηση και η αρπαγή της κόρης. Στο κείμενο του Κυριακίδη, η αρχή είναι παρμένη από άλλα τραγούδια ενώ στις τρεις παραλλαγές που κατέγραψε η Βίτα Ξανθάκη η διήγηση διασώθηκε ακέραια.

Εδώ έχομε στην αρχή τη δημιουργία του περιβολιού από το Διγενή και τη μυθική μεταμόρφωση του νεροκράτη Γίγαντα ή δράκου σε τρία ποτάμια, όπου το ένα θα ποτίσει του Διγενή το περιβόλι. Όμως, σ' όλες τις παραλλαγές η κόρη είναι λογοδοσμένη με το Γιαννάκη ή Γιαννακό και πρόκειται να τον παντρευτεί. Παρακάτω έχομε την επίσης παραμυθένια κατασκευή του μαγικού ταμπουρά που μ' αυτόν θα κερδίσει την κόρη, ύστερα θα δοκιμαστεί η υπεράνθρωπη δύναμή του με την άρση του βάρους που η κόρη, προφανώς μια «αντρειωμένη», τώχει κληρονομήσει από πρόγονο, και του το φέρνει. Ύστερα απ' αυτή τη δοκιμασία, που απ' την έκβασή της εξαρτά τη συγκατάθεσή της για την απαγωγή, η κόρη πηγαίνει με τη θέλησή της και χωρίς καταναγκασμό μαζί του. Το τραγούδι τελειώνει με το κυνήγημα του ζευγαριού από το συγγενολόι της νύφης. Ο Διγενής, στη μάχη απάνω νικά και κατακόβει όλους. Στην καταγραφή μιας παραλλαγής από τη Β.Ξ. στο χωριό Λάπηθος κοντά στην Κερύνεια της Κύπρου, η Ειρήνη Αν. Σπαστρού που υπαγόρευε τα τραγούδια πούχε μάθη απ΄ τη μάνα της είπε επεξηγηματικά: «Ο Γιαννάκης ήταν αδελφός του Διγενή». Εδώ κυριαρχεί αποκλειστικά η βία και η αυθαιρεσία κι' ίσως ανάγονται σ' αυτήν την κάπως λοξοδρομισμένη παραλλαγή τα τραγούδια που εμφανίζουν το Διγενή σαν επίφοβο ληστή και κλέφτη των νυφάδων (αρ. 7 α΄ και β΄). Τα δημοτικά τραγούδια γενικά αγνοούν ηθικολογικές αναστολές. Επιδιώκουν αποκλειστικά να αιχμαλωτίζουν και να συγκινούν το ακροατήριο με ξεχωριστά και θαυμαστά κατορθώματα που προξενούν την κατάπληξη και συναρπάζουν. Παρ' όλα αυτά ο Διγενής παρουσιάζεται στα περισσότερα τραγούδια με χαρακτήρα ιπποτικό. Αλλά διαρκώς επανέρχεται στα τραγούδια του Διγενή το όνομα του Γιαννάκη ή Γιαννακού, που μ' αυτόν ήταν λογοδοσμένη η κόρη και επρόκειτο να τον παντρευτεί πριν την αρπάξει ο Διγενής. Δεν μαθαίνομε όμως στα τραγούδια σχεδόν τίποτα για το τι απέγινε. Σε μία παραλλαγή ο Γιαννάκης, πάνω στο κυνήγι του ζευγαριού, σκοτώνεται μαζί με τα πεθερικά, και σε μια κυπριακή παραλλαγή[1] βρίσκομε στη σκηνή του θανάτου του Διγενή τους παρακάτω στίχους:



[1] Λαογρ., τ. 1 αρ. 1 Σίμος Μενάρδος

Τσ' αί πολοάται Διγενής της κάλης του τσ' αί λέει
-«έλα ώδε καλίτσα μου να ποσ'αιρετιστούμεν,
Το Γιάννην εσού μεν πάρης, τσ'έπαρ τογ Κωστάντινον.»-
-«Ο Γιάννης άντρας μου ήτουν, πάλε το Γιάννη παίρνω.»-
-«Έλα ώδε, καλίτσα μου, να ποσ'αιρετιστούμεν,
Θέλεις τογ Γιάννην έπαρε, θέλεις τονγΚωνσταντίνον»-
Επήεν η καλίτσα του να ποσ'αιρετιστούσιν,
'ς τα' αγκάλια του την έσφιξεν τσ' εξέπν η ψυχή τους.

Παρόμοιο είναι το τέλος και στην κυπριακή παραλλαγή αρ. 18.

Στοιχεία περί του Διγενή και Γιαννάκη ή Γιαννακού βρίσκουμε στο άρθρο του H. Gregoire στο περιοδικό “L' antiquité classique”, Bruxelles, Louvain 1932: «Ο Φιλόπαππος και οι Απελάτες συνωμοτούν με την Μαξιμώ για ν' αρπάξουν του Διγενή τη λυγερή, ένας απ' αυτούς προβάλλει το επιχείρημα ότι πρέπει να την δώσουν πάλι στον Γιαννάκη που σ' αυτόν ανήκει».

Βλέπε επίσης και H. Gregoire, Βυζάντιον τ. VII, 1932 "Autour de Ducenis Akritas" Les cantilenes et la date de la recension d' Andros-Trebizonde.

Κατά την διατύπωση του Πασχάλη[2], του έπους της Άνδρου, σ. 386 λέει ο Φιλόπαππος στην αμαζόνα Μαξιμώ (σχετικά με τη γυναίκα του Διγενή): «...και καθώς ήκουσα είναι η θυγατέρα του Δούκα, και δι' άλλον δεν είναι καλή παρά μόνον δια τον ηγαπημένον σου Ιωαννίκιον, τον χρυσόν ανδρειωμένον πολλά, την οποίαν την έχει άλλος τώρα, δεν ηξεύρω με τι τρόπον, και χαίρεται και ευφραίνεται μετ' αυτόν, εις το περιβόλιον...». Και στο ESCORIALENSIS, στιχ. 1373 αναφέρεται (μιλάει ο Φιλόπαππος):

.....την κόρην την εφύλαγα λόγου του Γιαννακίου
ο Ακρίτης την αφήρπαξεν και χαίρεται με ταύτην....

Γ. -Η αρπαγή της γυναίκας του Διγενή απ' τους Σαρακηνούς.

Την ώρα που ο Διγενής (εδώ Ακρίτας ή Κωνσταντίνος) οργώνει το χωράφι του, μαθαίνει από ένα πουλί ότι του κλέψαν τη γυναίκα του. Σε μια παραλλαγή (αρ. 11), μαθαίνουμε πως οι κλέφτες είναι Σαρακηνοί. Τους κυνηγά, τους βρίσκει πάνω στο γαμήλιο ξεφάντωμα και παίρνει πίσω τη γυναίκα του. Στις ποντιακές παραλλαγές (αρ. 9 και 100), το συγγενολόι της γυναίκας κυνηγά το ζευγάρι που τρέχει να φύγει, αλλά ο Διγενής τους κατανικά.

Δ. - Ο θάνατος του Διγενή.

Το τραγούδι για το θάνατο του Διγενή διασώθηκε στην προφορική παράδοση, σ' όλες τις περιοχές, καλύτερα απ' όλα τ' άλλα, ενώ το τραγούδι

[2] Δημ. Πασχάλη, Οι δέκα λόγοι του Διγενούς Ακρίτου κατά πεζήν διασκευήν της Άνδρου, σ. 82, 15-21.



για το προξενιό και τ' άλλα κατορθώματά του συνήθως μόνο στις οριακές περιοχές του ελληνισμού: στην Κύπρο, στον Πόντο και τη Μικρά Ασία είχαν μείνει ζωντανά, τα δε τελευταία διασώθηκαν μετά την καταστροφή του 1922 από τους πρόσφυγες πούρθαν στην Ελλάδα. Τώρα μόνο στην Κύπρο, Ρόδο, Χίο, Κρήτη και άλλα μικρά νησιά π.χ. στην Κάρπαθο μπορεί ακόμα να βρει κανείς αυτούς τους θησαυρούς.

Η εξέλιξη των τραγουδιών έχει μεγάλη διαφορά από τόπο σε τόπο.

α) Κύπρος

Η εισαγωγή συνήθως παρουσιάζει το Χάρο να συνομιλεί με τη μάνα του που μάταια τον ικετεύει να λυπηθεί «τας ώμορφας» και τα μωρά παιδιά (αρ. 16, 19). Ο Χάρος πάει καβαλάρης στο πανηγύρι, και βρίσκει εκεί τους άρχοντες τραπεζωμένους. Τον προσκαλούν και κείνον, αλλά δεν δέχεται κι' ακολουθεί το πάλεμα Χάρου - Διγενή, όπου νικά ο Διγενής. Τότε, επειδή με μορφή ανθρώπου δεν μπορεί ο Χάρος να νικήσει το Διγενή, μεταμορφώνεται σ' αετό και πέφτει με τα νύχια του πάνω στο κεφάλι του. Ο Διγενής κείτεται του θανατά μεσ' στο πηλάτι του. Έρχονται 300 παλικάρια να τον δουν. Τους φιλεύει και διηγείται τα κατορθώματά του, πώς σκότωσε δράκους και λιοντάρια και ένα πολυκέφαλο τεράστιο όφη, και πως πάλεψε με τον γίγαντα Σαρακηνό νεροκράτη του Ευφράτη.

β) Ρόδος

Και σ' αυτήν την παραλλαγή ο Διγενής διηγείται τα περασμένα κατορθώματά του.

γ) Πόντος

Στα ποντιακά τραγούδια ο Χάρος πάντα λέγεται Χάρων, όπως στ' αρχαία ελληνικά. Ο ποντιακός τύπος των τραγουδιών για το θάνατο του Διγενή - που εδώ λέγεται Ακρίτας- έχει περισσότερα λυρικά στοιχεία και δεν έχει το επικό πλάτος και τους πλατειασμούς των κυπριακών κειμένων. Εδώ λείπουν εντελώς οι τυποποιημένοι στίχοι που πολύ συχνά χρησιμοποιούν κατά κόρον οι Κύπριοι. Το αίσθημα κυριαρχεί εδώ. Το στοιχείο της παραμυθένιας υπερβολής υποχωρεί σημαντικά. Τα μοτίβα είναι:

Ο Ακρίτας χτίζει ένα παλάτι και φτιάχνει ένα υπέροχο περιβόλι. Ακολουθεί η προφητεία των πουλιών, η συνομιλία με τη γυναίκα του, ο ερχομός του Χάρου, το πάλεμα. Ο Ακρίτας πάει κυνήγι, χάνει τις δυνάμεις του, ο Ακρίτας στο κρεβάτι του θανάτου. Λόγος γίνεται για τους αρπακτικούς γειτόνους, πνίξιμο της γυναίκας, θάψιμο και των δύο. Σε μερικές ποντιακές παραλλαγές βρίσκομε το μοτίβο της Άλκηστης (αρ. 23): Ο Θεός είναι πρόθυμος να χαρίσει χρόνια στον Ακρίτα αν κάποιος απ' την οικογένειά του τού έδινε τα μισά απ' τα δικά του. Πατέρας και μάνα αρνούνται και μόνο η καλή του είναι πρόθυμη να του τα δώσει.

δ) Μικρά Ασία

Ο μικρασιατικός τύπος έχει τα παρακάτω μοτίβα: το χτίσιμο του παλατιού απ' τον Ακρίτα ή τη γυναίκα του. Φανερώνεται ο Χάρος, η γυναίκα θέλει να τον φιλέψει και τον παρακαλεί να μην πάρει το Διγενή. Ο Χάρος δίνει διορία 40 μέρες που εκείνη παρακούει για 40 χρόνια. Πάνω στο σαραντάμερο παρουσιάζεται πάλι ο Χάρος, παλεύει με το Διγενή και τον πιάνει απ' τα μαλλιά, οπότε παραδίνεται ο Ακρίτας. Σε μια παραλλαγή (αρ. 25), ο Χάρος αναφέρει τη μετά θάνατον αμοιβή των έργων ελεημοσύνης, πούκανε όταν ζούσε.

ε) Κρήτη

Ο Χάρος παρουσιάζεται σ' ένα πανηγύρι και προκαλεί τα παλικάρια να παλέψουν μαζί του. Η μάνα του παραστέκει με δυο λογιώ ποτό: κρασί για το Διγενή και φαρμάκι. Ο Χάρος νικά και πίνει η μάνα το φαρμάκι. Σε μερικές κρητικές παραλλαγές, ρωτά ο μελλοθάνατος Διγενής τη γυναίκα του τρεις φορές ποιον θα πάρει άντρα άμα αυτός πεθάνει. Τις δυο πρώτες φορές δεν απαντά στα ίσια, την τρίτη όμως του λεει πως θα πάρει κείνον πούταν το πρώτο της καμάρι, χωρίς να πει όνομα (αρ. 27). Σ' άλλη παραλλαγή, ονοματίζει στο τέλος τον Κωνσταντή που βγήκε δυνατότερος σ' ένα πάλεμα που κάναν (αρ. 28). Πάλι βλέπομε εδώ πόσο εύκολα, ύστερα από τόσο πολύχρονη προφορική παράδοση, τα ονόματα μπλέκονται ή ξεχνιούνται.

στ-η) Ο Χαρογραμμένος κ.ά.

Ο Κωσταντής, ο Διγενής, ή στην Κύπρο ο Πκιερής, οργώνει με «τώμορφό του ζευγάρι» το χωράφι του. Ένα πουλί τού προφητεύει ότι δεν πρόκειται να θερίσει ό,τι σπέρνει. Σε πολλές παραλλαγές από την Πελοπόννησο και τη Μακεδονία, το πουλί είδε το Θεό με το Χάροντα να γράφουν χώρια τους ζωντανούς και χώρια τους πεθαμένους (αρ. 29) κι' ο ήρωας ήταν γραμμένος στους πεθαμένους. Τότε λεει αυτός ότι θα σκοτώσει τη γυναίκα του και το ζευγάρι του και θα κάψει τ' αλέτρι του, άλλος να μην τα πάρει. Στην Κύπρο εξελίχτηκε αλλιώτικα το τραγούδι και μοιάζει με τις ποντιακές παραλλαγές του θανάτου του Διγενή στη σκηνή με τη γυναίκα του. Παράξενο σαν παρεκτροπή είναι το τέλος με την παράκληση στην Παναγία (αρ. 30). Σ' άλλες παραλλαγές ο Διγενής διηγείται τα κατορθώματά του και αναφέρει την αιτία του θανάτου του: πότε γιατί είδε το Χάροντα με τη συνοδεία του να περνά (αρ. 33), πότε γιατί πλήγωσε το στοιχειωμένο ελάφι (αρ. 34). Πάντως μοιάζουν νάναι αυτά τα τραγούδια παραφυάδες των παραλλαγών του θανάτου του Διγενή, όπου με τον καιρό ξεχάστηκαν τα ονόματα και η προέλευση. Η παρουσία αυτού του κλάδου στις βόρειες περιοχές συνηγορεί για τη σχέση τους με την ποντιακή παραλλαγή.



ΤΟ ΤΜΗΜΑ

Διάφορα άλλα θέματα της βυζαντινής εποχής.

Εκτός απ' τους μεγάλους επικούς κύκλους έχομε μερικά μεμονωμένα τραγούδια και αθροίσματα τραγουδιών της εποχής εκείνης που τα βρίσκουμε σχεδόν σε όλες τις ελληνόφωνες περιοχές. Όπως π.χ. το τραγούδι «Ο Γιάννης κι' ο Δράκος» που διακρίνεται για τη χωρατατζίδικη κωμικότητά του: Ο Δράκος, - που, πολύ συχνά στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, δεν είναι δράκοντας-ερπετό, αλλά γίγαντας ανθρωποφάγος με γυναίκα και παιδιά που κατοικεί σε σπηλιές και κουφάλες ή σε βαθύ πηγάδι, - παρασταίνεται χαζός, όπως συνήθως οι γίγαντες στα παραμύθια.

Το τραγούδι της Αροδαφνούσας γεννήθηκε στην Κύπρο και υπάρχει μόνο εκεί. Αναφέρεται σε πραγματικά γεγονότα απ' την εποχή της Φραγκοκρατίας.

Ο Μαχαιράς διηγείται[1] ένα ερωτικό δεσμό του βασιλιά Πέτρου (1358-1369) ανάμεσα σ' αυτόν και την πανέμορφη Joanne L'Aleman, γυναίκα του Jean De Montolive, που τη βασάνισε απάνθρωπα η ζηλόφθονη βασίλισσα όταν έλειπε στη Δύση ο βασιλιάς. Φαίνεται πως το τραγούδι γεννήθηκε απ' αυτή την παράδοση.

Η βασίλισσα μαλώνει με τις βάγιες για να μάθει ποιαν αγαπά ο βασιλιάς. Συνήθως κατονομάζονται τρεις αδελφές, κι' η μικρότερή τους, η Αροδαφνούσα (η Ροδαφνού, Αροαμνού, Ροαμνούσα) είναι η αγαπητικιά του βασιλιά. Η βασίλισσα την προσκαλεί στο παλάτι, μένει έκθαμβη μπροστά στην ομορφιά της και την αφήνει να φύγει χωρίς να την πειράξει. Η Αροδαφνούσα όμως, φεύγοντας, ξεστομίζει λόγια προσβλητικά για τη βασίλισσα. Οι βάγιες της τ' ακούν και παν και της το λένε. Η βασίλισσα την προσκαλεί για δεύτερη φορά. Η Αροδαφνού αποχαιρετά όλους και όλα, φορά μαύρα ή παλιά ρούχα και πάει στη βασίλισσα που την αρπάζει αμέσως απ' τα μαλλιά και τη σκοτώνει ή τη σφάζει ή τη ρίχνει σε φούρνο αναμμένο. Η Αροδαφνού την παρακαλεί να βάλει μια φωνή, να ζητήσει βοήθεια. Η κραυγή φτάνει ως το βασιλιά που καβαλικεύει αμέσως το γοργοπόδαρο άλογό του και τρέχει να προφτάσει. Η βασίλισσα δεν τον αφήνει να μπει, σπάζει την πόρτα με μια κλωτσιά και βλέπει πως ήρθε πολύ αργά. Για τιμωρία της θα λάβει η βασίλισσα την ίδια τύχη με το θύμα της.

Ο ετοιμοθάνατος Γιαννάκης

Δεν έχουμε πληροφορίες για τον τόπο και την αιτία του φόνου. Πρόκει-



[1] R. M. Dawkins, Leontios Makhairas, Recital concerning the Sweet Land of Cyprus, Entitled "Chronicle", Oxford 1932, § 234

ται για ένα παλικάρι που κείτεται πληγωμένο του θανατά κοντά σε μια βρύση. Κοντά του βρίσκονται, όπως φαίνεται, εχθροί και φίλοι συναγμένοι. Τον μοιρολογούν (καμιά φορά και κοπέλες) ρωτώντας τον αν έχει μάνα, αδελφή ή γυναίκα να τον κλάψει. Απαντά καταφατικά και πάνω στην ώρα καταφτάνουν αυτές οι γυναίκες, που τον κακίζουν διότι παρά τη συμβουλή τους πήγε στον πόλεμο. Ο Γιαννάκης τις διατάζει να σωπάσουν και λεει ότι νικήθηκε γιατί ήταν υπέρμετρο το πλήθος των αντιπάλων. Σε πολλές περιπτώσεις λεει ότι όλους τους ξεπάστρεψε, αλλά ένας του ξέφυγε. Αυτός ο ένας είχε υπερφυσικές δυνάμεις. Σε μια παραλλαγή από τη Ρόδο (αρ. 83), αυτός είναι ο αδελφός του, σε μια θρακική παραλλαγή ένας νεαρός Τούρκος.

Το κάστρο της Ωριάς

Ένα τραγούδι πλατιά διαδεδομένο και ποικιλόμορφο είναι «Το κάστρο της Ωριάς». Όπως έχει αποδειχθεί, η παράδοση αυτή έχει συνδεθεί με 19 κάστρα, ερειπωμένα σήμερα, και υπάρχει σ' όλες τις ελληνικές και ελληνόφωνες περιοχές, από τη βόρειο Ελλάδα και τη Μικρασία ως την Κύπρο. Πρόκειται για την εκπόρθηση ενός κάστρου που μάταια πολιορκούσαν πολλά χρόνια οι Τούρκοι και που το διαφεντεύει μια ωραία κόρη. Μια και δεν μπορεί με πόλεμο να παρθεί, πρέπει να χρησιμοποιηθεί δόλος. Δύο τύποι υπάρχουν εδώ: στον πρώτο, ένας Τούρκος ντύνεται μοναχός και ζητά να του ανοίξει η κόρη. Καταφέρνει να υπερνικήσει τη δυσπιστία της και να πιάσει τα κλειδιά που του τα ρίχνει. Οπότε, μόλις ανοίγει η πόρτα, ορμούν μέσα χιλιάδες Τούρκοι και, στην απελπισία της, η κόρη πέφτει από έναν πύργο κάτω. Στον δεύτερο τύπο, ένας νέος Τούρκος ντύνεται σαν γυναίκα ετοιμόγεννη και ικετεύει την κόρη να τον δεχτεί. Το τέλος είναι όμοιο σ' όλες τις παραλλαγές, που όλες τραγουδιούνται και έχουν ωραίο μέτρο, υπάρχουν γυρίσματα με χαριτωμένη παρήχηση και επαναλήψεις. Είχα να διαλέξω ανάμεσα σε 51 πολύ καλές παραλλαγές.

Οι εννιά αδελφοί στο πηγάδι

Τραγουδιούνται επίσης οι παραλλαγές του θέματος αυτού. Τις βρίσκομε τόσο στην κεντρική Ελλάδα (Θεσσαλία), όσο και στα ακραία νησιά (Χίο, Δωδεκάνησο, Κρήτη, Κύπρο). Η μορφή είναι η ίδια σχεδόν παντού. Οι διαφορές βρίσκονται στις λεπτομέρειες. Πρόκειται για την ατυχία του μικρότερου αδελφού που κατεβάζουν οι μεγαλύτεροι σ' ένα πηγάδι για να φέρει νερό. Αλλά βρίσκει μόνο νερό «κόκκινο και μαύρο φαρμακερό». Όταν δοκιμάζουν οι μεγαλύτεροι αδελφοί να τον σύρουν πάλι απάνω, δεν το καταφέρνουν (αυτοί ή το άλογο) γιατί το σκοινί ή η αλυσίδα σπάει. Στη μητέρα τους θα πουν πως παντρεύτηκε μάγισσα που δεν τον αφήνει νάρθει.



"STRADIOTI": I DIFENSORI DEI CONFINI

Chryssa Maltezou

in memoria di M. I. Manoussacas

Nella magnifica collezione di icone dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia si annovera l'icona della Deisis che oggi adorna la chiesa di San Giorgio dei Greci. Ai piedi di Cristo in trono benedicente, con a destra e a sinistra la Madonna e il Precursore, è rappresentato in ginocchio il donatore dell'opera. È un uomo con barba e baffi, che indossa un'uniforme militare nera, costituita da una tunica e da un lungo mantello con galloni rossi. Stretti nastri, sempre con rossi galloni, cadono dall'altezza delle spalle e giungono un po più in basso del ginocchio. Porta un berretto nero, tiene con la mano sinistra un cappello nero con un fiocco dorato e cinge una spada. Nella parte bassa della rappresentazione, in una fascia separata, è dipinta al centro una *tabula ansata* rossa, ove è scritta a caratteri maiuscoli dorati un'epigrafe dedicatoria. A destra e a sinistra dell'iscrizione sono raffigurati altri due uomini con gli stessi abiti che indossa il primo e isolato donatore. L'uomo all'angolo di sinistra sta in piedi con l'elmo, indossa calzoni rossi e cinge una lunga spada; con una mano regge un'asta che termina in una bandiera rossa e nera, con in cima una croce, e con l'altra tiene le redini rossonere di un cavallo nero che gli sta dietro con un pennacchio in testa e una sella nera con ornamenti dorati. L'uomo all'angolo destro, che sembra più giovane, indossa calzoni neri, è in ginocchio e regge con le due mani in atteggiamento di preghiera le rosse redini di un cavallo bianco che gli sta dietro, con una sella rossa decorata in oro e con un rosso pennacchio in testa. Sul fondo della fascia è rappresentato un paesaggio con torri, castelli, un'isoletta e collinette. Secondo l'iscrizione, scritta in greco e latino con la data 21 aprile 1546, donatori dell'icona sono i fratelli Giovanni e Giorgio Manessis.[1]

Due soldati dunque dedicano, il 21 aprile 1546, alla chiesa ortodossa di



[1] Relazione tenuta nell'Incontro Europeo sulle vicende Akritiche in Europa, convocato ad Atene il 24-25 novembre 2002, nell'ambito del programma della Communità Europea Acrinet - *Εὐρωπαϊκὸ Δίκτυο γιὰ τὴν Ἀκριτικὴ Παράδοση* (Education and Culture, Culture 2000).
V. estesa descrizione dell'icona in M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut* (Bibliothèque de l'Institute Hellénique d'Etudes Byzantines et Postbyzantines de Venise, n. 1), Venezia 1962, n° 8, tav. 6 e 8; Maria Constantoudaki-Kitromilides, lemma nel catalogo *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, a cura di J. Alvarez Lopera, Milano 1999, pp. 345-347 (ove anche la precedente bibliografia).

San Giorgio di Venezia un'icona con la rappresentazione della Deisis. Il giorno scelto dai soldati per dedicare l'icona doveva coincidere con quello della festa del santo, dato che uno dei due donatori si chiamava Giorgio. La commessa dell'icona, opera molto probabilmente del pittore cretese Marcos Strelitzas-Bathas,[2] esprime, oltre alla devozione dei donatori, anche la loro agiatezza economica e soprattutto la posizione privilegiata che occupavano in seno alla società.

Circa quindici anni prima, nel 1532, era stato seppellito con particolare fasto nel sagrato della prima chiesa di San Giorgio di Venezia un altro stradioto, Teodoro Paleologo. *Capo di stradiotti*, il Paleologo era stato al servizio di Venezia come interprete di lingua turca e come suo rappresentante diplomatico in varie missioni.[3] Dalla descrizione del suo funerale, tramandataci dal cronografo veneziano Marin Sanudo, veniamo a sapere che alla cerimonia funebre officiata a la greca presenziarono i sacerdoti ortodossi, molti chierici cattolici e tutti i *capitani* di Venezia, reggendo fiaccole accese. Prefiche greche piangevano e si strappavano i capelli sul feretro del morto che portava un cappello ed era vestito *a la greca* (con un mantello viola rivestito di una stoffa purpurea).[4] Nel testo di Sanudo il Paleologo è definito come bon cristian e uomo valoroso, saggio ed esperto politico. Si riferisce inoltre che Venezia lo sovvenzionava per mantenere quindici cavali *a la stratiota* e che con la sua morte la sua compagnia (*stratia*) passava sotto la giurisdizione del figlio.[5]

Tanto Teodoro Paleologo, sepolto a Venezia con grandi onori nel 1532, quanto i fratelli Manessis, raffigurati come donatori in un'icona della *Deisis* nel 1546, erano soldati mercenari al servizio degli interessi della Repubblica di San Marco. Le lotte intestine e le sollevazioni esterne che sconvolsero l'Italia nel periodo della guerra iniziata con la Lega di Cambrai (1509-1521) fino alla guerra di Gradisca (1615-1617), ma anche più particolarmente le guerre condotte da Venezia contro i turchi dalla fine del XV fin quasi alla fine del XVI secolo contribuirono allo sviluppo di corpi specializzati di soldati mercenari.[6] Si creò così un'istituzione particolare di combattenti, greci e albanesi grecizzati, denominati stradioti (dalla parola greca "στρατιώτης").[7] In cambio di



[2] Constantoudaki-Kitromilides, *op. cit.*, p. 346.

[3] Per la vita e l'attività di Teodoro Paleologo, v. Marianna Kolyva, "Θεόδωρος Παλαιολόγος, ἀρχηγὸς μισθοφόρων "στρατιωτῶν" καὶ διερμηνέας στὴν ὑπηρεσία τῆς Βενετίας (1452 c. - 1532)", *Thesaurismata* 10 (1973), 138-162.

[4] *I Diarii di Marino Sanuto*, vol. 56, Venezia 1901 (ristampa anastatica Bologna 1970), col. 878 (cfr. Kolyva, "Θεόδωρος Παλαιολόγος", op. cit., p. 161).

[5] *I Diarii*, op. cit., col. 877-878.

[6] V. in generale E. Concina, *Le trionfanti armate venete*, Venezia 1972; J. R. Hale, *L'organizzazione militare di Venezia nel '500*, Roma 1990.



prestazioni militari le autorità veneziane davano agli sradioti danaro, terre e spesso distinzioni onorarie.[8]

Nella insufficientemente fino ad oggi studiata storia della diaspora greca, quale si segnalò dopo la conquista turca non solo di Costantinopoli ma anche più tardi dei territori greci sotto dominio veneziano, gli stradioti occupano un posto di spicco. Se gli eruditi greci, dopo il sopravvento dei turchi nei loro focolari, cercarono rifugio in Occidente, sfruttando, per sopravvivere nella loro nuova patria, la conoscenza della lingua greca e la loro esperienza filologica, gli stradioti greci, dopo aver abbandonato le loro terre in schiavitù, si sparsero anche loro in Occidente, esercitandovi la professione del combattente, mettendo in commercio in altre parole il loro coraggio. Prendendo parte a imprese belliche i guerrieri vaganti esiliati (*soldati vaganti, soldati di ventura*), secondo la caratterizzazione di Torquato Tasso,[9] credevano molto probabilmente di continuare le lotte nazionali che avevano incominciato nelle loro terre.[10] Comunque stiano le cose, li incontriamo organizzati in corpi (*stratia, strathia*) nel Peloponneso, nei possedimenti veneziani dello Ionio, a Cipro, Venezia, Treviso, Cattaro, in Friuli, a Novara.

Gli stradioti erano raggruppati in corpi di cavalleria leggera e si distinguevano per la loro agilità e impetuosità. Ogni *compagnia* o *stratia* era composta da circa dodici cavalieri,[11] dell'età dai 18 anni in su, con alla testa il comandante detto *capo*.[12] Alla fine del XV secolo fu istituita la carica di provveditore degli stradioti, che aveva la responsabilità della buona riuscita delle battaglie, poichè



[7] Per gli stradioti fondamentale rimane lo studio di K. N. Sathas, *Ἕλληνες στρατιῶται ἐν τῇ Δύσει καὶ ἀνεγέννησις τῆς ἑλληνικῆς τακτικῆς*, Atene 1885, ristampa anastatica con introduzione e commento di N. Karapidakis, Atene 1993, V. inoltre I. K. Chassiotis, *Οἱ Ἕλληνες στὶς παραμονὲς τῆς ναυμαχίας τῆς Ναυπάκτου. Ἐκκλήσεις, ἐπαναστατικὲς κινήσεις καὶ ἐξεγέρσεις στὴν ἑλληνικὴ χερσόνησο ἀπὸ τὶς παραμονὲς ὡς τὸ τέλος τοῦ κυπριακοῦ πολέμου (1568-1571)*, Salonicco 1970, p. 194 e segg.; G. Plumidis, "Νικόλαος (1528) καὶ Ἰωάννης (1529) Παλαιολόγοι stradioti", *Dodoni* 1 (1995), 229-233; Nassa Patapiu, "Η κάθοδος των Ελληνοαλβανών stradioti στην Κύπρο (ΙΣΤ΄ αι.)", *Epetirida Kentru Epistimonikon Erevnon* 24 (1998), 161-209; G. I. Pilidis, "Morire per honor di la Signoria. Gli stradioti greci a Venezia", *Δημοσία ἱλαρία Pubblica celebrazione. 500 anni dalla fondazione della Comunità dei Greci Ortodossi di Venezia 1498-1998*, Venezia 1999, pp. 27-46.

[8] Pilidis, "*Morire per honor*", op. cit., p. 30 e n. 13.

[9] V. citazione in: D. A. Zakythinos, "Μιχαὴλ Μάρουλλος Ταρχανιώτης, Ἕλλην ποιητὴς τῶν χρόνων τῆς Ἀναγεννήσεως", *Μεταβυζαντινὰ καὶ Νέα Ἑλληνικά*, Atene 1978, p. 252.

[10] Op. cit.

[11] V. p. es. deliberazione del senato veneziano, dell'anno 1538, dove si menziona una *compagnia che è de cavalli* 12: K. N. Sathas, *Μνημεῖα ἑλληνικῆς ἱστορίας*, vol. 8, Parigi - Atene 1888 (ristampa anastatica 1972), p. 312.

[12] In una deliberazione delle autorità veneziane del 1541 si riferisce che Zorzi, figlio di Francesco Manessis, avrebbe potuto essere arruolato nei corpi degli stradioti, quando fosse giunto all'età di 18 anni e sarebbe quindi stato in grado di cavalcare (*et quando il fiol serà venuto in età di anni XVIII di poter servir à cavallo*): Sathas, *Μνημεῖα*, op. cit., p. 345.

egli stesso conduceva i corpi alla guerra.[13] Uomini dei confini, gli stradioti custodivano confini mentali e non reali. Queste frontiere, gli *ἄκρα*, i *limes*, si trovavano sulla linea che separava mentalmente il mondo cristiano da quello turco. Nell'agitata e confusa atmosfera che seguì la catastrofe di Bisanzio, ma anche più tardi, quando le lotte intestine affliggevano la penisola italica, la linea di confine era soggetta a continui mutamenti, a seconda della propulsione e dell'espansione dei turchi verso Occidente. Cipro, il Peloponneso e le isole dello Ionio costituivano, da questo punto di vista, territori di confine, dato che si trasformavano in campo di scontri tra le forze cristiane e turche. Tuttavia, dal momento in cui gli stradioti combattevano per gli interessi di Venezia e giuravano di *morir per honor di la Signoria*,[14] il concetto di linea di confine era soggetto ad ampliamento o anche a mutazione. Confine era per estensione ogni territorio geografico ove la Serenissima dava battaglia a difesa o a salvaguardia del suo dominio territoriale, anche quando i nemici non erano di altra religione, ma cristiani. Uno dei grandi successi degli stradioti fu la vittoria che ottennero, nel 1495, a Novara, ove le forze veneziane si scontrarono con l'esercito del re di Francia Carlo VIII.[15] È indicativo che gli stradioti usavano in battaglia il grido "Marco, Marco, San Zorzi, San Zorzi".[16] Si tratta di Giorgio, santo protettore degli stradioti, e di Marco, santo protettore di Venezia. Lo stradioto combatteva dunque sotto la bandiera della Serenissima, avendo come assistente e sostenitore Giorgio, santo dei combattenti, e Marco, paladino di Venezia.

Tipico rappresentante dell'epoca rinascimentale, lo stradioto seguiva un codice di comportamento incentrato su determinati valori. Elementi costitutivi dell'ideologia militare erano l'eroismo, il valore, il coraggio. Lo stradioto è testimoniato nelle fonti veneziane come *strenuo*, come *persona valorosa et esperta nella guerra*; combatte *virilmente contro turchi, milita ala stratiota, è bon cristiano*.[17] La società veneziana era impressionata dalle uniformi decorate d'oro e dalle curiose usanze degli stradioti e ammirava l'abilità che dimostravano nelle imprese belliche. Pietro Bembo narra nella sua Storia che nell'inverno del 1491, per onorare la regina di Cipro Caterina Cornaro, stradioti giostrarono guidando i loro cavalli sopra le acque gelate del Canal Grande di



[13] Pilidis, "*Morire per honor*", op. cit., p. 30.
[14] *Op. cit.*, p. 27. Per le componenti dell'ideologia degli stradioti e per il loro rapporto con i confini v. l'introduzione e il commento di Karapidakis alla riedizione dello studio di Sathas, *Ἕλληνες στρατιῶται*, op. cit., p. 19 e seg.
[15] Per la battaglia di Novara v. Pilidis, "*Morire per honor*", op. cit., p. 27.
[16] *Op. cit.*
[17] V. per le definizioni: Sanuto, *Diarii*, vol. 1, Venezia 1879-1902 (ristampa anastatica Bologna 1969), col. 133; Sathas, *Μνημεῖα*, vol. 8, op. cit., pp. 308, 312; Kolyva, "Θεόδωρος Παλαιολόγος", op. cit., 161.



Venezia.[18] Ancora, scrivendo della spedizione del 1495 del re Carlo in Italia, lo storico Filippo Commynes ci fornisce le seguenti informazioni sugli stradioti: "...sono uomini duri e dormono tutto l'anno all'aperto loro e i loro cavalli". Quanti avevano preso parte alla battaglia, continua, "erano tutti greci, provenienti dalle regioni in cui dominavano i Veneziani, altri da Nauplia in Peloponneso, dall'Albania, alcuni da Durazzo: e hanno buoni cavalli, tutti provenienti dalla Turchia. I Veneziani li usano molto e si fidano di loro...".[19] Anche l'inesauribile Marin Sanudo racconta nei Diarii che nel maggio 1520, nella cerimonia durante la quale il doge di Venezia nominò cavaliere Gerba Manassi, comandante degli stradioti a Traù, quest'ultimo si presentò vestito di una casacca dorata e con il seguito di molti stradioti greci che eseguivano musiche con flauti e trombette.[20]
Alla vita avventurosa e alle azioni degli stradioti professionisti si collega un'interessante e per molti aspetti singolare produzione letteraria, felicemente denominata *letteratura stradiotica*. Grazie a Konstantinos Sathas, che pubblicò il relativo materiale archivistico, individuando le linee essenziali dell'epopea, questi testi ci sono noti da tempo. Si tratta del lungo poema di Zane Coroneo che narra le imprese valorose dello stradioto Mercurio Bua, come pure della *balzeletta* di Antonio Molin, in italiano con inserimenti di parole greche, che si riferisce alle prodezze dello stradioto Manoli Blessi.[21] Le incredibili imprese letterarie con eroi gli stradioti ci riportano alla mente l'epos akritico. Come gli akriti degli anni bizantini difendevano i confini dell'impero dalle incursioni degli invasori, così anche gli stradioti dell'epoca postbizantina custodivano e difendevano dai nemici le frontiere, talvolta della patria in schiavitù e talaltra della Repubblica, sotto la protezione della quale si erano rifugiati dopo l'abbandono della loro terra natia. Come le dure lotte che si svolgevano nelle regioni limitrofe dell'impero avevano assicurato agli akriti bizantini la fama di valorosi combattenti, le cui imprese venivano descritte nelle poesie epiche medioevali, così anche le rischiose operazioni militari dei mercenari operanti in nome di Venezia avevano conferito agli stradioti postbizantini virtù e pregi che venivano celebrati in opere letterarie. In ultima analisi le poesie con eroi centrali gli stradioti, a prescindere dal loro limitato valore letterario, costituiscono l'estremo anello della splendida collana dell'epopea akritica medioevale e del canto popolare.



[18] V. Pilidis, *"Morire per honor"*, op. cit., p. 29.
[19] Zakythinos, "Μιχαὴλ Μάρουλλος Ταρχανιώτης", op. cit., p. 252.
[20] Sanuto, *Diarii*, vol. 28, Venezia 1890 (ristampa anastatica Bologna 1969), col. 492 (cfr. Kolyva, "ΘεόδωροςΠαλαιολόγος", op. cit., 156).
[21] K. N. Sathas, *Ἑλληνικὰ Ἀνέκδοτα*, vol. 1-2, Atene 1867 (ristampa anastatica Atene 1972); dello stesso, *Ἕλληνες στρατιῶται*, op. cit.; N. M. Panayotakis, "Le prime rappresentazioni teatrali nella Grecia moderna: Antonio Molin a Corfù e a Creta", *Thesaurismata* 22 (1992), 345-360.

Stradioto ed insieme poeta era Michele Marullo Tarcaniota, notevole personalità del XV secolo. Dopo la soppressione dello stato bizantino, la sua famiglia trovò rifugio in Italia, dove Marullo studiò lettere greche e latine. Amico di Janos Lascaris, fu in relazione con persone eminenti del suo tempo, ma alla fine abbandonò gli studi, per rivolgersi verso la vita militare. Girovagò in varie città italiane, in territori dell'Europa orientale ed in Russia, partecipando alle guerre civili degli italiani e molto probabilmente alle lotte dei russi contro i tartari. Il Tarcaniota appartiene alla categoria degli eruditi greci, che usarono la lingua latina come strumento di espressione culturale. Nella sua opera poetica, da una parte loda l'amore e i simboli dell'antica religione, e dall'altra esprime il suo affetto per la patria unitamente all'amarezza per l'esilio che avvelenava la sua vita. Degni di attenzione sono gli epigrammi latini dedicati alla sua terra natale. Ritiene la sua patria "occhio della terra e delle nazioni" e non può accettare che fosse ormai un "cadavere degno di pianto". La sua mente si rivolge continuamente ad essa e l'esilio gli è insopportabile. Commoventi sono i versi che fanno parola delle brezze che soffiano vicino al mare e sono felici, perchè con il cambio del vento ritornano in terra greca e non rimangono nei tristi luoghi dell'esilio. La pena per la perdita della terra patria e l'infelicità per la sua espulsione sono espressi con particolare calore nella poesia composta in morte dell'amato fratello, Janos, che apprese quando si trovava nella lontana Schitia (I, 22):[22]

Quando quidem post tot casus patriaeque domusque
tanquam hoc exempta nil nocuisset adhuc
te quoque sors invisa mihi, dulcissime frater,
abstulit, Elysium misit et ante diem.
Ne foret aut fletus qui solaretur acerbos
iungeret aut lacrimis fratris et ipse suas.
Heu, miserande puer, quae te mihi fata tulerunt,
cui miseram linquis, frater adempte, domum?
Tu mea post patriam turbasti pectora solus,
omnia sunt tecum vota sepulta mea,
omnia tecum una tumulo conduntur in isto:
frater abest, fratrem quaeso venire iube!



[22] I dati riguardanti il poeta stradioto Marullo si trovano nello studio di Zakythinos, "Μιχαὴλ Μάρουλλος Ταρχανιώτης", op. cit. (la poesia a p. 285). V. anche una nota sulla vita e l'opera: M. Manussacas, "Michele Marullo Tarcaniota (1453/4-1500)", *L'attività editoriale dei Greci durante il Rinascimento Italiano (1469-1523)*, catalogo a cura di M. Manoussakas - C. Staikos, Atene 1986, pp. 60-63; C. Sp. Staikos, *Χάρτα τῆς Ἑλληνικῆς Τυπογραφίας. Ἡ Ἐκδοτικὴ Δραστηριότητα τῶν Ἑλλήνων καὶ ἡ Συμβολή τους στὴν Πνευματικὴ Ἀναγέννηση τῆς Δύσης,* vol. 1: 15ος αἰώνας, Atene 1989, pp. 203-213.



La vita di Marullo Tarcaniota deve essere stata piena di momenti difficili ed egli stesso doveva aver subito umiliazioni durante i suoi vagabondaggi. Forti sentimenti, come quelli dell'infelicità procurata dall'esilio e della nostalgia per la patria, si manifestano con vivezza nella sua opera poetica. Tuttavia non si lamentava solo per il suo ingiusto destino, ma contemporaneamente manteneva vive le speranze per la liberazione della sua terra. In una poesia a Carlo VIII di Francia incita il sovrano ad avere pietà per i greci esiliati e ad affrettarsi per la liberazione della Grecia.[23]

Un differente clima emerge dalle poesie degli altri vaganti stradioti postbizantini. I combattenti affrontano qui in modo realistico l'aspra vita che trascorrono. Non si lamentano per il loro stato miserevole, non sperano in miracoli, ma solo esaltano le loro azioni valorose, cercando di distrarsi dalle difficoltà che incontrano nei campi di battaglia. Il testo italiano delle poesie è infiorato di termini greci, fenomeno che si riscontra nella cosiddetta *Commedia Dialettale* veneziana.[24] Di questa produzione poetica stradiotica accludo alcuni versi:

a) Nella balzeletta di Manoli Blessi, composta da 54 strofe, il ritornello di ogni strofa è: *O Strathiotti palikari.* L'opera fa riferimento alla Lega Santa e di conseguenza è comprensibile la disposizione ottimistica con cui è stata scritta. Non so come riuscirai a sfuggire ai tuoi nemici, scrive il poeta, incitando il valoroso soldato a combattere vigorosamente; se non puoi, diventerai da *grande piccolo* e nessuno dei tuoi amici vorrà più darti nè *pane nè carne nè miele nè riso. O strathioti palicari.*

Nol s'o como la sarai
a scampar dal to nemisi;
de megallos resterai
si micros chie niun di amisi
gnè psomi, crias, mel, o risi
no te la vorà plio dari.
O Strathiotti palikari.[25]

b) Nella raccolta di 188 strofe dal titolo "La caduta di Nicosia" il ritornello cambia e invece di *O Strathiotti palikari* diventa *O Strathiotti puveretti.* Con



[23] *Op. cit.*, pp. 280-281.

[24] V. sull'argomento Ekaterini Kumarianu, "Tò "Ἑναιτογρ αικικὸν ἰδίωμα" τῆς commedia dialettale: νέες προοπτικ ές", *Thesaurismata* 3 (1964), 140-145; L. Coutelle, *Le Grechesco. Réexamen des élements néo-grecs des textes comiques vénitiens du XVIe siècle*, Salonicco (appendice dei *Ellinica*) 1971.

[25] Sathas, *Μνημεῖ α*, vol. 8, op. cit., p. 464 n. 38. L'aggettivo "π α λ ικά ρ ι" (valoroso) richiama alla mente il racconto di Kostis Palamas dal titolo "La morte del valoroso", dove un *παλικάρι* ammalato chiede di ascoltare prima della morte il lamento funebre di sua madre.

questo ritornello viene espresso il cordoglio dei combattenti per la perdita di Cipro e per la morte degli "sventurati poveri soldati". Basta, scrive il poeta, che lasciamo dentro il forte come buoni soldati gli stendardi di *San Marco*, che impedirà agli infedeli di apparire sulle mura. *O Strathiotti puveretti.*

S'ogni chie nu havemo
per chie dendro ål bastioni
bon soldati ghe lassemo
d'Agios Marcos cunfaloni;
chie no lasserà ål feloni
comparer a li muretti.
O Strathiotti puvaretti.[26]

c) Perseveranza e forza d'animo manifestano i seguenti versi: Passerà anche questo *inverno* e verrà l'*estate* e noi rimarremo con la compagnia dei cavalli, dei valorosi e dei combattenti, come accadeva al tempo dei nostri vecchi. *O Strathiotti puveretti.*

*El passado sto*chimona
turneremo al calocchieri,
con la sindroffia si bona
de cavalli, e archibusieri,
palicari e bon guerrieri,
como fo lãnostri vecchietti.
O Strathiotti puveretti.[27]

d) Delicate, infine, sono molte strofe in "I fatti e le prodezze di Manoli Blessi strathioto", costituite da dieci *canti*, ciascuno di settanta strofe. Dice il poeta nella quarantaquattresima strofa dell'ottavo canto: quanto tengo la viola e l'archetto, quanto suono e canto leggendo le partiture, mi sembra di trovarmi in un benedetto paradiso e sento Polimnia, Urania, Euterpe e Clio cantare con le damigelle il versetto *Mio dolce amore, amore mio*, e questo e quel verso dolce e potente fa innamorare tutto il mondo.

Puo, cando viola in man bragna e l'archetto,
Chie suna a canta dentro in chel partio,
Mel par esser in celo benedetto
Sentir Polinia, Urania, Euterpe e Clio,
Cantar cul damixelle chel versetto
Agappimu glichi agappi *mio*:

[26] *Op. cit.*, vol. 9, Parigi 1890, p. 264 n. 17.
[27] *Op. cit.*, p. 266 n. 41.



Chesto e chel verso dulcegin potente,
Chie al mundo namurar fa tutta ål zente.[28]

Non piangono dunque e non si lamentano per la cattiva sorte gli stradioti, ma cantano l'amore e le loro imprese. In tempo di guerra rischiano la vita, trovando spesso la morte nei campi di battaglia. In tempo di pace partecipano alla vita comune, incanalando il loro dinamismo in rivendicazioni di richieste collettive e cercando un riconoscimento sociale. Nei possedimenti veneziani dello Ionio si inseriscono nei consigli locali dei cittadini e prendono parte al loro funzionameno.[29] Nella stessa Venezia si immischiano nelle cose della comunità greco-ortodossa e hanno un ruolo preminente nello sforzo dei greci di ottenere una chiesa, per poter partecipare alle pratiche religiose secondo il rito ortodosso. Nella supplica (*supplica stratiotarum*) sottoposta nel 1511 al Consiglio di Dieci, gli stradioti greci chiesero il permesso di acquistare a loro spese un'area edificabile, al fine di erigere una chiesa dedicata a San Giorgio, protettore dei combattenti. Nel testo della loro domanda, che venne approvata dalle autorità veneziane, riferiscono di essere stati difensori del glorioso stato veneziano (*defenssori del vostro glorioso stato*) e di essere venuti a Venezia con le loro donne e i loro figli, decisi a vivere e morire all'ombra del suo splendore (*cum intention di viver e morir soto lombra dele Excellentie vostre*).[30] I veneziani diedero ai greci il permesso di acquistare uno spazio ove esercitare liberamente i loro doveri religiosi, molto probabilmente grazie all'intercessione del provveditore generale alla terraferma Andrea Gritti, successivamente doge di Venezia (1523-1538). A questa conclusione perviene l'interessante studio di Glenn Bugh, secondo il quale Gritti, combattendo nell'ottobre 1513 nella battaglia di La Motta (vicino a Vicenza), perse il suo cavallo e rischiò di rimetterci la vita. Teodoro Paleologo gli diede allora con un atto d'eroismo, il proprio cavallo, con il risultato che Gritti si mise in salvo, mentre egli stesso fu fatto prigioniero. Era logico, dunque, che il patrizio veneto, che parlava il greco e manteneva stretti rapporti con i greci, volesse ricambiare l'aiuto ricevuto, sostenendo la loro domanda.[31] Non è dunque un caso che tra i commissari ai quali più tardi la confraternita affidò il compito dell'acquisto del terreno e della costruzione della



[28] Sathas, *Μνημεῖα*, vol. 8, op. cit., p. 525 n. 44.
[29] V. Karapidakis, introduzione e commento alla ristampa dell'opera di Sathas, *Ἕλληνες στρατιῶται*, p. 33 e n. 2.
[30] V. l'edizione dei documenti (testo della domanda e approvazione): Pilidis, *"Morire per honor"*, op. cit., pp. 38-41.
[31] G. R. Bugh, "Andrea Gritti and the Greek Stradiots of Venice in the Early 16th Century", *Thesaurismata 32* (2002), 81-96.

chiesa ci fosse anche Teodoro Paleologo.[32] Nel 1530, questo valoroso soldato greco fu nominato presidente (*gastaldo*) della confraternita e da questa importante sede sostenne gli interessi dei suoi compatrioti.[33] Nel 1554 la repubblica di Venezia conferì a suo figlio, Demetrio, il titolo di cavaliere di San Marco in cambio dei servigi prestati.[34] Tra gli altri stradioti che incontriamo nei registri della confraternita greca di Venezia,[35] segnaliamo Giorgio Manessis, figlio di Kominis, che fu uno dei donatori dell'icona della *Deisis*. Manessis si riscontra nel 1502 come uomo d'arme a Cefalonia e nel 1554 come capitano a Pafos. Dona danaro alla confraternita per la costruzione della chiesa e si iscrive come membro nel 1546.[36] Anche soltanto il riferimento alla supplica degli stradioti con cui rivendicavano, nel 1551, libertà religiosa dai veneziani o all'attività che avevano svolto gli stradioti Paleologo e Manessis in seno alla confraternita è sufficiente, credo, a dimostrare il ruolo di eccezionale importanza che rivestirono questi singolari combattenti nell'organizzazione e nello sviluppo della diaspora greca a Venezia.

Sottolineando il contributo di Konstantinos Sathas alla raccolta e all'edizione dei testi della "letteratura degli stradioti", Dionisios Zakythinos scriveva nel 1978 che "il più recente studio delle cose ha fatto minimi progressi".[37] Malgrado il fatto che la constatazione, a grandi linee, continui ad essere valida ancor oggi, bisogna dire che ai nostri giorni si osserva una svolta nell'interesse degli studiosi verso questa zona di ricerca. Si esige ormai non solo che il materiale a disposizione venga letto attraverso un nuovo approccio interpretativo, ma soprattutto che venga studiato lo spazio sociale a cui si riallacciano le poesie degli stradioti. In questa direzione è certo che la ricerca darà frutti fecondi.



[32] Kolyva, "Θεόδωρος Παλαιολόγος", op. cit., 160.
[33] Fani Mavroidi, "Οἱ πρῶτοι πρόεδροι τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος Βενετίας (1498-1558)", *Thesaurismata* 7 (1970), 177; Kolyva, "Θεόδωρος Παλαιολόγος", op. cit., 161.
[34] Kolyva, "Θεόδωρος Παλαιολόγος", op. cit., 152 e n. 92.
[35] V. su costoro Fani Mavroidi, *Συμβολὴ στὴν ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητας Βενετίας στὸ ΙΣΤ΄ αἰώνα. Ἔκδοση τοῦ Β΄ μητρώου ἐγγραφῶν* (1533-1562), Atene 1976, pp. 104-116.
[36] Mavroidi, *Συμβολή*, p. 110. Per informazioni su membri della famiglia Manessis v. Sathas, *Μνημεῖα*, vol. 8, p. 345, vol. 9, p. 57; Chassiotis, *Οἱ Ἕλληνες*, op. cit., p. 210; Patapiu, "Η κάθοδος", op. cit., 179; Stamatula S. Zapanti, *Κεφαλονιὰ 1500-1571. Ἡ συγκρότηση τῆς κοινωνίας τοῦ νησιοῦ*, Salonicco 1999, pp. 54, 163.
[37] Zakythinos, "Μιχαὴλ Μάρουλλος Ταρχανιώτης", op. cit., p. 253.



Didascalie

1. *L'icona della Deisis con i donatori (1546)*
2. *Rappresentazione del donatore stradioto Manessis*
3. *Rappresentazione del donatore stradioto Manessis*
4. *Epigrafe dedicatoria (icona della Deisis)*
5. *Tomba dello stradioto Mercurio Bua nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Treviso*



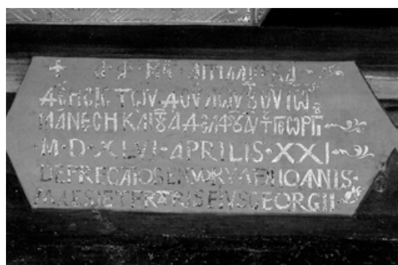
1.



2.



3.



4.



5.



Ο ΔΙΓΕΝΗΣ ΑΚΡΙΤΑΣ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ[1]

Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμπλάκη

Μεταξύ των έργων της ελληνικής δημώδους ποίησης οι παραλογές παρουσιάζουν το μεγαλύτερο θεατρολογικό ενδιαφέρον, αφού, σύμφωνα με τον Στίλπωνα Κυριακίδη οι ρίζες των παραλογών βρίσκονται στην παρακαταλογή και την ορχηστρική τραγωδία της ρωμαϊκής περιόδου που μέσω του βυζαντίου επηρέασε ομοιόθεμα αφηγηματικά τραγούδια των ευρωπαϊκών λαών, τις μπαλάντες. Τα ακριτικά έπη, που παραδίδονται γραπτώς, αλλά και τα προφορικά παραδιδόμενα τραγούδια με τον αφηγηματικό τους χαρακτήρα, την συχνά διαλογική μορφή, την σαφή διαγραφή των προσώπων-χαρακτήρων αποτελούν επίσης πλούσιο υλικό για δραματουργική αξιοποίηση.

Η δραματουργική προσέγγιση-αξιοποίηση των αφηγηματικών δημοτικών τραγουδιών στην Ελλάδα αλλά και στις άλλες χώρες της Ευρώπης, στο πλαίσιο της στροφής της λογοτεχνικής γενικότερα δημιουργίας προς τους εθνικούς θησαυρούς, με την παραγωγή ρεαλιστικών (εν μέρει νατουραλιστικών) στον ελληνικό χώρο ηθογραφικών έργων, υπήρξε έντονη, ιδιαίτερα μετά την ανάδειξη της Λαογραφίας με τον Νικόλαο Πολίτη, ως κεντρικής κινητήριας δύναμης και πηγής έμπνευσης με την επιστροφή στις ρίζες της παράδοσης και την κατάδειξη της συνέχειάς της από την αρχαιότητα ώς τις μέρες μας. Έτσι προκύπτει η ηθογραφική δραματουργία (ειδύλλια, κωμειδύλλια κ.τ.τ.) και οι αναπλάσεις, προσαρμογές, αναπαραστάσεις, διασκευές θεμάτων που ανήκουν στο θησαυρό της εθνικής λαογραφικής παράδοσης, όπως είναι τα Παραμύθια, οι Παραδόσεις, τα Τραγούδια-Άσματα, αλλά και Δρώμενα του κύκλου της ζωής και του χρόνου.

Ο Διγενής: Ο ήρως - σύμβολο

Ο Διγενής, το κυριότερο πρόσωπο του ακριτικού έπους, φαίνεται να ακολούθησε ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, ξεχωριστή πορεία. Οι απηχήσεις των



[1] Εισήγηση δημοσιεύεται όπως ανακοινώθηκε προφορικά από τη γράφουσα στην Αθήνα, κατά την Επιστημονική Συνάντηση για τα "Ακριτικά στην Ευρώπη" (Αθήνα, 24-25 Νοεμβρίου 2002) η οποία οργανώθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος: Ευρωπαϊκό Δίκτυο για την Ακριτική Παράδοση, «Acrinet» (Culture 2000), με στοιχειώδη υπομνηματισμό. Παρατίθεται επαρκής βιβλιογραφία.



θαυμαστών έργων αλλά και του προσώπου του ήρωα - συμβόλου ήταν σημαντικές για τη νεοελληνική λογοτεχνία και κυρίως την ιδεολογία. Η Μεγάλη Ιδέα και ότι την τροφοδοτούσε και την στήριζε, ουτοπικό ή όχι, ανήγαγε τον Διγενή σε σύμβολο του «διαχρονικά ενιαίου ελληνικού έθνους» και των αγώνων του.

Ο Κωστής Παλαμάς, που «κατέχεται» κυριολεκτικά από το πνεύμα του Διγενή και των ακριτικών τραγουδιών, κάτι που είναι εμφανές στο ποιητικό έργο του «*Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*»(1900)[2], αλλά και ο Ψυχάρης που ετοίμαζε το δικό του «ιστορικό δημοτικό μυθιστόρημα», ο Ανδρέας Καρκαβίτσας που μετέτρεψε σε πεζό αφήγημα τους στίχους του έπους σε μια προσπάθεια διασκευής του για παιδιά, ο Άγγελος Σικελιανός στην τραγωδία του *Χριστός Λυόμενος* ή *ο Θάνατος του Διγενή*, ο Νίκος Καζαντζάκης που σχεδίαζε το δικό του Ακρίτα, σύμβολο της αέναης πάλης του ανθρώπου, ο Σπύρος Ευαγγελάτος και πολύ πρόσφατα, ο Ν. Κούνδουρος με το *Διγενή Ακρίτα και τη βασίλισσα των Αμαζόνων* (Ηρώδειο, 2002) έρχονται δραματουργικά αντιμέτωποι με τον Διγενή και τη σημασία του ως σύγχρονου πολύσημου συμβόλου. Κι ακόμα ο Ξένος Ξενίτας με τον *Διγενή Ακρίτα* του Ποντιακού ελληνισμού (Ακρίτας όντας έλαμνεν), η Σοφία Μαυροειδή Παπαδάκη (*Ο Θάνατος του Διγενή*, 1962, μονόπρακτο), ο Τάσος Μιχαλακέας (*Διγενής Ακρίτας: ηρωική τραγωδία*), ο Κώστας Παπαγεωργίου (*Της Κύπρου οι λεβέντες*, 1986), ο Κώστας Γραικός (Μουρίκης Κώστας, *Διγενής τζιαί Κωνσταντής*), ο Αλέξ. Γαλανός και η Αντιγόνη Μπέλλου (*Διγενής Ακρίτας*, έμμετρον δράμα εις τρεις πράξεις,) δοκιμάζουν τις ποιητικές και δραματουργικές τους δυνάμεις πάνω στο ίδιο σύμβολο.

Ο επικός κύκλος των ακριτικών που μέχρι το 1875, χρονιά κατά την οποία οι δυο βυζαντινολόγοι, ο Κ. Ν. Σάθας και ο Ε. Legrand, δημοσίευσαν από ένα χειρόγραφο στην Τραπεζούντα μια πρώτη παραλλαγή του έπους και τα επόμενα χρόνια άλλες τρεις παραλλαγές και γύρω στο 1900 άλλες δύο[3], δεν είναι γνωστός από τον κεντρικό ήρωά του, τον Βασίλειο Διγενή Ακρίτα, τροφοδοτεί τη νεοελληνική δραματουργία με πλούσιο υλικό. Έτσι το τραγούδι του Νεκρού Αδελφού, ένα από τα ωραιότερα και σημαντικότερα



[2] Όπως παρατηρεί ο Κ.Θ. Δημαράς «στο ποίημα αυτό με τον έκδηλο εθνικό συμβολισμό του, ίσως έχουμε την πρώτη αντίδραση στην κατάρρευση του 1897» (Κ.Θ. Δημαράς, Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα 2000, σ. 516-7)

[3] Λίνου Πολίτη, Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα 1989 (έκδ. ε΄), σ. 27. Βεβαίως ο Καισάριος Δαπόντες αναφέρει για τελευταία φορά ως βυζαντινός και πρώτη ως νεοέλληνας το όνομα του Ακρίτη. Σύμφωνα με τον Στυλιανό Αλεξίου ο Κοραής που εκδίδει τον Πρόδρομο δεν γνωρίζει τη σημασία του ονόματος Ακρίτης που συναντά σ' αυτά. Δεν είναι γνωστός ως έπος του Διγενή Ακρίτα.

δείγματα του δημώδους και έντεχνου ποιητικού λόγου (1894, *Βουρκόλακας*, δράμα σε τρεις πράξεις, του Αργύρη Εφταλιώτη, *Όρκος του Πεθαμένου* του Ζαχ. Παπαντωνίου, 1929, θέατρο Κοτοπούλη, στο μεταίχμιο της ηθογραφίας και του ρεαλισμού, *Του Νεκρού Αδελφού*, παράσταση του 2000 από τον Χατζάκη), η *Αροδαφνούσα* παραλογή από τον επικό κύκλο του Διενή της Κύπρου (επεξεργασμένη θεατρική μορφή του μύθου του δημοτικού τραγουδιού από τον Γλαύκο Αλιθέρση), Ο Γυρισμός του Ξενιτεμμένου, Της Νύφης που κακοτύχησε (τον *Θάνο Καλλισθένη* του Ν. Βασιλειάδη), Η κακή Πεθερά, η Απαρνημένη, Του γεφυριού της Άρτας (*Το γιοφύρι της Άρτας* του Ηλ. Βουτιερίδη, 1905, *Το Ανεχτίμητο* του Παντελή Χορν, 1906, της *Θυσίας - Πρωτομάστορας* του Ν. Καζαντζάκη, 1908, *τη Θυσία της Άρτας* του Στέλιου Σεφεριάδη, και *το Γεφύρι της Άρτας* του Γ. Θεοτοκά, 1942 αλλά και *Της Τρίχας το γεφύρι* του Παν. Φωτιάδη, 1927, *Τη Τρίχας το Γεφύρ'* του Θόδωρου Κανονίδη, 1930, *Η Γυναίκα του Πρωτομάστορα*, του Φίλωνος Κτενίδη, στην ποντιακή γλώσσα, 1950, *Το Γεφύρι της Άρτας* του Γιάννη Ανδρίτσου, 1960), της Άπιστης Γυναίκας (*Γαλάτεια* του Ν. Βασιλειάδη), Του Μαυριανού και της Αδελφής του (*Ανδρόνικος* ή *το Στοίχημα του Βασιλιά Κωνσταντίνου*, 1880, του Στ. Ξένου, *Η Ροδόπη* του Ν.Ποριώτη, 1912, *Ο Άρχοντας Μαυριανός και η αδερφή του*, 1919, της Γαλάτειας Καζαντάκη και *το Παιχνίδι της Τρέλλας και της Φρονιμάδας* του Γ. Θεοτοκά, 1944), Το Τραγούδι της Ηλιογέννητης ή του Χαρζανή (τη *Λιογέννητη* του Ηλ. Βουτιερίδη, 1931, *Η Ηλιογέννητη* του Ν. Περγιάλη, 1951, *Η Αρετή και Λιόγενη* του Θάνου Κωτσόπουλου, 1960) και μια ακόμη ατέλειωτη σειρά έργων εμνευσμένων από την παραδοσιακή ποιητική δημιουργία.

Ενώ, λοιπόν, υπάρχει μια ολόκληρη σειρά έργων που προκύπτουν από τον ακριτικό κύκλο, ο Διγενής, το κυριότερο πρόσωπο αυτού του έπους, φαίνεται να ακολούθησε άλλη πορεία, περισσότερο μοναχική, αλλά ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα.

Οι απηχήσεις ωστόσο του έργου αλλά και του προσώπου του ήρωα - συμβόλου ήταν σημαντικές για τη νεοελληνική λογοτεχνία και κυρίως την ιδεολογία. Η Μεγάλη Ιδέα και ό,τι την τροφοδοτούσε και τη στήριζε, αυτοπικό ή όχι, ανήγαγε τον Διγενή σε σύμβολο του «διαχρονικά ενιαίου ελληνικού έθους» και των αγώνων του.

Ο Κωστής Παλαμάς, στηριγμένος στον Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο, σχεδίαζε με βάση τις γνωστές παραλλαγές να γράψει το δικό του Διγενή Ακρίτα[4], όπως τον έχει υποθέτω περιγράψει στο γνωστό του ποίημα:



[4] Βάλτερ Πούχνερ, Ο Παλαμάς και το θέατρο, Αθήνα 1995, σ. 579



Καβάλλα πάει ο Χάροντας το Διγενή στο Άδη
κι άλλους μαζί.. Κλαίει, δέρνεται τ' ανθρώπινο κοπάδι.
Και τους κρατεί στ' αλόγου του δεμένους τα καπούλια,
της λεβεντιάς τον άνεμο, της ομορφιάς την Πούλια.
Και σαν να μην τον άγγιξε του Χάρου το δρεπάνι
ο Ακρίτας μόνο ατάραχο κοιτάει το καβαλλάρη.
Ο Ακρίτας είμαι Χάροντα δεν περνώ με τα χρόνια.
Μ' άγγιξες, μα δε μ'ένιωσες στα μαρμαρένια αλώνια.
Είμαι 'γω η ακατάλυτη ψυχή των Σαλαμίνων,
στην Επτάλοφη έφερα το σπαθί των Ελλήνων.
Δεν χάνομαι στα Τάρταρα, μονάχα ξαποσταίνω,
στη ζωή ξαναφαίνομαι και λαούς ανασταίνω.

Και σ' ένα σονέτο του:

Του Διγενή η πνοή παντού χυμένη πλάθει
Κανάρη, Καραϊσκάκη και Κολοκοτρώνη.

Ο ίδιος «κατέχεται» κυριολεκτικά από το πνεύμα του Διγενή και των ακριτικών τραγουδιών, κάτι που είναι εμφανές στο έργο του (*Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*).

Αλλά και ο Γιάννης Ψυχάρης ετοίμαζε το δικό του «ιστορικό δημοτικό μυθιστόρημα». Ο βυζαντινός εθνικισμός για τον οποίο έχει μιλήσει επιστημονικά η Ελένη Γλύκατζη-Αρβελέρ και που υπάρχει αναμφισβήτητα στη βυζαντινή ηρωική ποίηση, όπως και στα αντίστοιχα ηρωικά έπη των άλλων λαών, αλλάζει οπωσδήποτε περιεχόμενο και τρόπον έκφρασης κατά την περίοδο από τα τέλη του 19ου μέχρι και τα μέσα του 20ου αιώνα, περίοδο εθνικών διεκδικήσεων, περιπετειών και απογοητεύσεων αλλά και εθνικής αυτοσυνειδησίας. Έτσι μετά την εθνική απογοήτευση του 1922 και την αναδίπλωση των μεγαλοϊδεατικών οραμάτων, την συντριβή της ναζιστικής Γερμανίας, την άνοδο του κομμουνισμού και τον οδυνηρό για μας εμφύλιο, ο Διγενής γίνεται στα χέρια των ποιητών ένας άλλος πλέον ήρωας, κοινωνικός αγωνιστής, αντιεξουσιαστής, επαναστάτης στα **άκρα** της κρατικής εξουσίας, λαϊκός ηγέτης. Βεβαίως τίποτε από όλα αυτά δεν περνάει στις λαϊκές μάζες.

Ο Άγγελος Σικελιανός θα προσπαθήσει, μετέωρος ο ίδιος, ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, ανάμεσα στον παγανισμό και τον χριστιανισμό, να παρουσιάσει τον Διγενή στην τραγωδία του *Χριστός Λυόμενος* ή *ο Θάνατος του Διγενή* ως κοινωνικό αγωνιστή, κατά τις απαιτήσεις της εποχής του και ίσως τις δικές του αναζητήσεις.

Πιο κοντά στο πνεύμα και το γράμμα του ακριτικού υλικού ο ανήσυχος Νίκος Καζαντζάκης σχεδίαζε τον δικό του Ακρίτα, σύμβολο της αέναης πάλης του ανθρώπου, που ανεβαίνει το δικό του ανήφορο, θέτει στόχους τους

οποίους ξεπερνάει αλλά ο αγώνας του αποδεικνύεται μάταιος, αφού τελικά ο Χάρος περιμένει στο τέρμα. Είναι ο διαχρονικός και διατοπικός καλύτερα υπερτοπικός αγωνιστής ήρωας όλων των μεγάλων στιγμών της ιστορίας, ένας Superman, που συνδέει εποχές και τόπους, ουτοπικός και ανθρώπινος αφού, όπως καθετί ανθρώπινο υφίσταται τη φθορά και ξαναγεννιέται από τη στάχτη του. Γράφει:

«Το Νοέμβρη του 1944, κάμποσες μέρες μετά από αυτό που συνηθίσαμε να λέμε «απελευθέρωση», έπεφτα βαριά άρρωστος... Στο μεταξύ και μες στο πνεύμα της οικονομίας της γενικής αντίστασης που προσέφερε ακατάβλητα ο λαός μας στον ασίγαστον αγώνα για την ελληνική μαζί κι για την πανανθρώπινην ελευθερία, ένας τελευταίος φρουρός κι εγώ στην ιδιαίτερη σκοπιά μου,

όρθιο κιβούρι που με μέλη παγωμένα
βίγλιζα ακοίμητος τα σύνορα του χρόνου

επαράμενα πιστός με τις δυνάμεις μου, ή κι απάνω από τις δυνάμεις μου, στο λαϊκό λειτούργημά μου σαν ποιητή».

Ο Καζαντζάκης έχει κάνει προσωπικό του βίωμα τον πρωτεϊκό χαρακτήρα του Διγενή, ήδη από την Ασκητική, όπως επισημαίνει ο Στυλιανός Αλεξίου:

«Πιστεύω σ' ένα Θεό, Ακρίτα, Διγενή, στρατευόμενο, πάσχοντα, μεγαλοδύναμο, όχι παντοδύναμο, πολεμιστή στ' ακρότατα σύνορα».

Ο Ακρίτας, νέος είκοσι χρονώ, θα άρχιζε τη δράση του μετά την Άλωση της Πόλης, το 1453. Είναι ο νέος Αδάμ, που παραστέκεται το δημιουργό Θεό, και δεν ψάχνει σε μεταφυσικά μονοπάτια. Συνομιλεί και με χριστιανούς αγίους. Ο Άι-Γιώργης και ο Άι-Δημήτρης, καβαλλάρηδες, υπερασπίζουν την ελευθερία των Ελλήνων. Δεν θα δυσκολευτεί να συμβιβάσει τα φαινομενικά διεστώτα. Έτσι πάνω στην Ακρόπολη οι αρχαίοι θεοί και οι χριστιανοί άγιοι συσκέπτονται για το μέλλον του κόσμου. Το έπος αυτό θα ήταν ο Παράδεισος, ενώ η Οδύσσεια θα αποτελούσε την Κόλαση και το Καθαρτήριο. Η οικουμένη, ο κόσμος ολάκερος και η σωτηρία τους είναι αυτό που απασχολεί τον Καζαντζάκη.

Μετά τον Νίκο Καζαντζάκη ο Διγενής ως αφετηρία έμπνευσης θα παραμείνει ξεχασμένος, ενώ το ποίημα του Κωστή Παλαμά θα απαγγέλλεται σε κάθε εθνική εορτή και θεατρικά έργα σε σχολικές παραστάσεις θα συντηρούν την εικόνα του εθνικού ήρωα - υπερασπιστή των συνόρων, ώσπου το 1989 θα δούμε μια αξιοπρόσεκτη παράσταση με κεντρικό ήρωα τον Διγενή. Πρόκειται για την παράσταση του Σπύρου Ευαγγελάτου στο ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ.

Σ' ένα άλλο κλίμα κινείται ο Διγενής του Σπύρου Ευαγγελάτου: «*ο τύπος του Ρωμιού, παλλικαρά, καυχησιολόγου, ατομικιστή, καχύποπτου, έξυπνου, επιπόλαιου. Το μυθικό παλλικάρι που θανατώνει δράκοντες (σαν τον άη*



Γιώργη) ή λιοντάρια. Είναι αυτός που παιδάκι (σαν τον Ηρακλή) σκοτώνει άλλα θηρία, αυτός που κλέβει την αγαπημένη του κάτω από αντίξοες συνθήκες και που κατατροπώνει τους εχθρούς του ελληνισμού. Παράλληλα όμως ο ήρωας κατοπτρίζει δύο βασικές αδυναμίες του νεοέλληνα: την επιπολαιότητα και την οίηση. Συγχρόνως ήρωας και ο περίγυρός του φαίνεται να προβάλλουν ένα ιδιότυπο χιούμορ, μια ενδιάθετη σκωπτική τάση που δείχνει να αναιρεί ή να «σχολιάζει» το στόμφο για τις ανδραγαθίες»[5]. Ο Σπ. Ευαγγελάτος σε μια παράσταση εμπνευσμένη (Δεκέμβριος του 1989 στο Αμφιθέατρο) πολύ κοντά στο κείμενο, με σεβασμό στη γλωσσική του μορφή, έδωσε τους βασικούς χαρακτήρες του έπους με μια σειρά από επιβλητικές εικόνες.

Τέλος, πολύ πρόσφατα, στις 30 Σεπτεμβρίου και 2 Οκτωβρίου του 2002, δίδεται στο Ηρώδειο η παράσταση του έργου «**Ο Διγενής Ακρίτας και η βασίλισσα των Αμαζόνων**», λαϊκή όπερα σε τρεις πράξεις και δεκαπέντε εικόνες, του Νίκου Κούνδουρου, για να μας ξαναθυμίσει τον Διγενή και τη σημασία του ως σύγχρονου πολύσημου συμβόλου. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Νίκου Κυπουργού, μουσικού, στο Πρόγραμμα της παράστασης: «*Ο Διγενής ενδιαφέρει τον μουσικό και για έναν πρόσθετο λόγο: Από μουσικής πλευράς, τα δύο «γένη», Ανατολή και Δύση ακόμη κι αν δεχτούμε ότι έχουν βαθειά συγγένεια μεταξύ τους, ή και ότι είναι κατ' ουσίαν διαφορετικές όψεις ενός πράγματος, καλούν τον μουσικό ή πάντως του επιτρέπουν να διαφοροποιήσει σ' έναν βαθμό την αντιμετώπιση του «από δω» και του «από κει» κόσμου: Ένα παιχνίδι ισορροπιών ανάμεσα στον κόσμο της Ηλιογέννητης κι εκείνον της Αμαζόνας. Στη μέση ο Διγενής και η Μάνα». Για να συμπληρώσει ο Νίκος Κούνδουρος «Ο Διγενής αρχέτυπη μορφή της ελληνικής λεβεντιάς ήρωας, τιμωρός, δίκαιος, σκληρός και ελεήμονας κατά περίπτωση. Μπορούμε να πούμε πως στο πρόσωπό του εκφράζεται ο αρχέτυπος μύθος του ανίκητου ήρωα, του φύλακα άγγελου της απέραντης βυζαντινής αυτοκρατορίας».*

Μέσα στο τόσον μακελειό, στου πόλεμου το ζόρι
Ευρήκε τρόπο ο άπιστος και άρπαξε την κόρη.
Μα ο έρωτας ενίκησεν του τίγρη την καρδίαν
Και χριστιανός εγένηκεν την πίστιν του ηρνήθη
Κι οι δυό γενιές εσμίξασι και τέκνον εγεννήθη.
Κι ήταν ωραίος σα θεός κι από μωρόν εκρίθη
και Διγενή τον είπασι κι εγινε παραμύθι.

Και ενώ ο Σικελιανός και ο Καζαντζάκης οραματίζονται το δικό τους



[5] Σπύρου Ευαγγελάτου, Πρόγραμμα της παράστασης του Διγενή Ακρίτη στο ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ, Δεκέμβριος 1989).

Διγενή, το πρότυπο του εθνικού ήρωα η σαγήνη των κειμένων των χειρογράφων αλλά και των ακριτικών τραγουδιών μέσα από την προφορική παράδοση και η ανάγκη για εθνικά στηρίγματα οδηγούν στη δημιουργία θεατρικών έργων και παραστάσεων (Ρήγας, Αθανάσιος Διάκος, Καραϊσκάκης, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος κ.ά.). Ανάμεσά τους ξεχωρίζει «Ο Διγενής Ακρίτας, έμμετρον δράμα των Αλέξ. Γαλανού και της Αντιγόνης Μπέλλου[6] σε 72 ολόκληρες σελίδες με πρόσωπα τον Διγενή, τη Λιογέννητη, τη μητέρα του Ειρήνη, τη Μαξιμώ, τον Στρατηγό και όλους όσοι αποτελούν το απαραίτητο προσωπικό του ανακτόρου του Διγενή στον Ευφράτη. Η θεατρική διασκευή φαίνεται ότι έλαβε υπ΄ όψιν της το χειρόγραφο του Escorial και αποτελεί ανάπλαση «της εποποιίας του Διγενή δια της φαντασίας». Οι συγγραφείς «έχοντες κατά νουν το δράμα, αφαιρούντες, συμπληρώνοντες και αναμειγνύοντες», όπως έκριναν προσφορώτερο για την «αναπαράστασιν του θρυλικού ήρωος τας διαφόρους παραλλαγάς του έπους». Και όχι μόνον αυτό, αλλά δεν εδίστασαν και σημεία του έπους να αντικαταστήσουν «δια των παραδόσεων των δημοτικών μας τραγουδιών του Ακριτικού λεγομένου κύκλου. Πολλούς μάλιστα στίχους οι οποίοι φέρονται εις όλων τα στόματα ως άλλα εθνικά επιγράμματα, όπως π.χ. "Ο Διγενής κι Χάροντας αντάμα τρων και πίνουν" και άλλους», παρενέβαλαν στο έργο τους «αθίκτους», επειδή θεώρησαν ότι έτσι θα «διεγείρουν περισσότερον το συναίσθημα των θεατών». Σύμφωνα με όσα υποστηρίζουν επεξηγηματικά, «Το ακριτικόν έπος έχει μέσα του ολόκληρον τον μεσαιωνικόν βίον ως έθνους και ως κοινωνίας και ως θρησκείας και ως ατόμων. Οι θρύλοι του είναι θρύλοι μας και οι στίχοι του είναι ακόμη εις το στόμα του λαού μας. Εάν δε δεχτώμεν ότι αι σωθείσαι παραλλαγαί του δεν είναι παρά κακαί επί το λογιώτερον και θρησκευτικότερον παραφράσεις σχολαστικών μοναχών, δυνάμεθα με πλήρη πεποίθησιν να φαντασθώμεν όπισθεν των κακοτέχνων στίχων και του πολλαχού διεστρεβλωμένου μύθου εις ποιητικήν δύναμιν και έξαρσιν εθνικήν λαϊκήν εποποιίαν εφάμιλλον των δημοτικών μας τραγουδιών».

Το κείμενο της θεατρικής μετάπλασης περιέχει πολλά αυτούσια δημοτικά τραγούδια και πολλαπλάσια μοτίβα παραλογών, που έχουν διασωθεί με την προφορική παράδοση. Για παράδειγμα η «*κόρη στρατιώτης*» ή «*η κόρη στους κλέφτες καπετάνιος*» στο επεισόδιο της αρπαγής της μητέρας του Διγενή, κατά την οποία:

Απάνω σε μια κονταριά εκόπη το κουμπί της
Κι ελάμψανε τα στήθη της κι εφάνη η γενειά της

Ανάλογη προέλευση έχει και η σκηνή της παράδοσης από τον Άι Γιώργη

[6] Διγενής Ακρίτας, έμμετρον δράμα εις τρεις πράξεις, πολύστιχο, 1930 έκδ. 3η.



της χριστιανής που την κυνηγά ο αλλόθρησκος στο ίδιο επεισόδιο καθώς και ο θάνατος της Ηλιογέννητης από το υπερβολικό σφίξιμο στην αγκαλιά του ετοιμοθάνατου Διγενή φαίνεται.

Βεβαίως ανάλογη εθνική «αξιοποίηση» αντίστοιχου θρύλου γίνεται στη Δυτική Ευρώπη, όπου η οχυρωματική γραμμή Siegfried μεταξύ Γαλλίας και Γερμανίας απηχεί το Τραγούδι των Nibelungen.

Ο Νικόλαος Πολίτης, που ασχολήθηκε και με τα ακριτικά τραγούδια, παρατήρησε ότι «η φαντασία του λαού εγκατέπλεξε μύθους, ων τους πλείστους παρέλαβεν ανακαινίσασα εκ της πλουσίας μυθικής κληρονομίας της αρχαιότητος και απήρτισε τον ιδεώδη τύπον του ήρωος νεαρού, ως ο Αχιλλεύς, κραταιού ως ο Ηρακλής, και ενδόξου ως ο Αλέξανδρος»[7]. Ο Διγενής, λοιπόν, ενσαρκώνει τον διαχρονικό ήρωα, με ποικίλα ονόματα: Διγενής, Ιενής, Ιγιαινής, Διονής, Γιγενής, Γιαννακής, Γιαννακός, Μαυρόγιαννης, Δαρδανής, Δημητρής, αλλά και ονόματα άλλων ακριτικών ηρώων, όπως Πορφύρης, Μπροσφύρης, Ανδρόνικος, Κωνσταντίνος, Κωνσταντάς, Θεοφύλακτος κ.ά. Είναι γιός του Αμιρά της Συρίας Μουσούρ και Ελληνίδας,για χάρη της οποίας ασπάζεται το χριστιανισμό. **Διγενής**, επομένως ο καρπός αυτού του γάμου, αποκτά ικανότητες και από τις δύο φυλές, διείσδυσης και στους δυο πολιτισμούς και τις θρησκείες[8]. Οι έρωτες του Διγενή, τα κυνήγια, η



[7] Ν. Γ. Πολίτου, Περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων, Λαογραφικά Σύμμεικτα, τ. Α΄, εν Αθήναις 1920, σ. 244.

[8] Η προέλευση των ακριτικών ασμάτων είναι φυσικό να αναζητηθεί στους τόπους των αγώνων των ακριτών, όπου πιθανότατα διαπλάσθηκαν και οι πρώτες παραδόσεις. Ακριτικά άσματα αφθονούν στον Πόντο, διατηρώντας μάλιστα τον αρχικό τύπο με λίγες παραφθορές, ενώ τα άσματα που καταγράφονται στην υπόλοιπη Ελλάδα έχουν υποστεί μεγάλες παραφθορές. Και η Κύπρος διέσωσε πολλά ακριτικά άσματα, «και ταύτα κατά το πλείστον πλήρη και άρτια», όπως παρατηρεί ο Ν. Γ. Πολίτης (Περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων, ό. π., σ. 253.). Ο ίδιος υποστηρίζει ότι τα αρχέτυπα των ασμάτων αυτών ουδεμία αμφιβολία [υπάρχει] ότι δεν εποιήθησαν εν Κύπρω, όπου ουδέποτε υπήρξαν ακρίται και απελάται, αλλ' εκομίσθησαν άλλοθεν. Τεκμήριον σπουδαιότατον της ποντικής προελεύσεως των κυπριακών ασμάτων, κατά την ευστοχωτάτην παρατήρησιν Κυπρίου λογίου (Σίμου Μενάρδου, περ. Ακρίτας, τ. Α΄(1904), σ. 297. Ο Κ. Σάθας (Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη, τ. Β΄, σ. νς΄) εξέφρασε την άποψη ότι η διάδοση των ακριτικών ασμάτων στην Κύπρο έγινε όταν ο Τιβέριος ο Β΄ έστειλε στρατιώτες για να φυλάξουν το νησί ή όταν ο ίδιος βασιλιάς διέταξε την επιστροφή των Κυπρίων από τον Πόντο, όπου τους εγκατέστησε ο προκάτοχός του (τέλη του Ζ΄ αιώνος - Η΄ αιώνα). Τεκμήριον παρέχει ο τύπος Έλενος εν ενί τούτων. Δράκοι Έλενοι, ήτοι ανδρειωμένοι Έλληνες, καλούνται εις τα ποντιακά άσματα οι Έλληνες στρατιώται, εν Κύπρω δε ο επιχώριος τύπος είναι Έλληνας ακουομένου του διπλού λ και του η ως ι προφερομένου. Ο αλλότριος του κυπριακού ιδιώματος τύπος είναι μαρτύριον αψευδές της εισαγωγής του άσματος εκ της χώρας, όπου επιχωριάζει ο τύπος ούτος» (Ν. Γ. Πολίτου, ό. π., σ. 253). Και στην Καππαδοκία φέρονται ακριτικά άσματα και σε αρχαϊκή μορφή. Η Καππαδοκία είναι μάλιστα ο χώρος στον στον οποίο διεξάγονται οι σκηνές που περιγράφονται στα άσματα και όπου διεξήχθη σθεναρός αγώνας του ελληνικού προς τον μουσουλμανικό κόσμο και φαίνεται, κατά τον Ν. Πολίτη (ό. π., σ. 254) ότι είναι η πρώτη κοιτίδα των εν λόγω ασμάτων. Είτε όμως στην Καππαδοκία, είτε στον Πόντο, οπωσδήποτε στη Μ. Ασία κατά τον Ν. Πολίτη «παρήχθη το ακριτικόν έπος».

απαγωγή της γυναίκας του από τους Σαρακηνούς, οι αγώνες που έκανε με αυτούς, η μονομαχία με την αμαζόνα Μαξιμώ, το ωραιότερο και επικότερο επεισόδιο του έπους, κατά τον Λίνο Πολίτη, ο θάνατός του, θυμίζουν αντίστοιχα επεισόδια από τη ζωή και τη δράση γνωστών μυθικών ηρώων.

Στην ίδια μελέτη του ο Νικόλαος Πολίτης σημειώνει εν κατακλείδι χαρακτηριστικά: «Εκ της επιδράσεως του ακριτικού έπους και επί της αναγεννωμένης λογοτεχνίας ημών πολλά προσδοκώμεν αγαθά. Είναι βεβαίως ευρύς απεριόριστος ο ορίζων του ποιητού, και οι δεσμοί του τόπου και του χρόνου δεν πρέπει να παρακωλύωσι την ελευθερίαν της διανοίας αυτού. Αλλ' είναι επίσης βέβαιον, ότι το έργον αυτού είναι διαρκέστερον και η από τούτου εντύπωσις βαθυτέρα, όταν τας ρίζας αυτού έχη εις το πάτριον έδαφος. Δια τούτο ασφαλεστάτη αφετηρία της νέας ελληνικής ποιήσεως δύναται να χρησιμεύση το εθνικόν έπος, εν ώ παρακολουθούμεν την ιστορικήν ανάπτυξιν της ελληνικής ψυχής, και όπερ πραγματευόμενον περί της συγκρούσεως του ελληνικού επιδεικνύον και προοιωνιζόμενον την οριστικήν τούτου καθυπερτέρησιν περικλείει τα ιδεώδη και τους πόθους του ελληνικού γένους. Έξοχος Έλλην ποιητής απεφαίνετο "ότι θεμέλιον της νέας ελληνικής ποιήσεως πρέπει να είναι η πιστή εξιστόρησις των παθημάτων και των "μαρτυρίων του έθνους, η διηνεκής του ελληνισμού προς τον ξενισμόν πάλη. Αλλά κατά χρόνον περιώριζεν ούτος την ενέργειαν της ποιήσεως εις την περίοδον της τουρκοκρατίας, διότι υπελάμβανεν ότι εν τη περιόδω ταύτη "συλλαμβάνεται και κυοφορείται η μεγάλη περί εθνότητος ιδέα χωριζομένη του βυζαντινού κυκεώνος και θέλουσα να υπάρξη αφ' εαυτής ενδυομένη νέαν ατομικότητα, νέαν ζωή, νέον κάλλος"[9]. Αλλ' ως αι αρχαιολογικαί ανασκαφαί κατά την τελευταίαν τριακονταετίαν επεξέτειναν τα όρια της ελληνικής ιστορίας κατά μίαν χιλιετηρίδα και πλέον διαφωτίσασαι τα επέκεινα των ιστορικών χρόνων, άπερ ο Πλούταρχος καλεί τερατώδη και τραγικά, αφειμένα προς νομήν εις τους ποιητάς και μυθογράφους, ομοίως και η εύρεσις του ακριτικού έπους επεκτείνει τα όρια των χρόνων, ους έχει να νέμεται η εθνική των Ελλήνων ποίησις. Όχι από της πτώσεως της Κωνσταντινουπόλεως, ως εκήρυττεν ο



Τα δημώδη άσματα απέρρευσαν από το έπος (Σάθας, Legrand), απηχούν επεισόδια του έπους (K. Dieterich), είναι μεταγενέστερα του έπους (Αντ. Μηλιαράκης), άσματα και έπος έχουν την ίδια ύλη (K. Krumbacher), τα άσματα προηγούνται του έπους (G. Wartenberg, 1897). Ο Ν. Πολίτης υποστηρίζει την άποψη ότι από το έπος προέκυψαν τα άσματα στο περί του Θανάτου του Διγενή άσμα και μάλιστα στην Κυπριακή παραλλαγή του που δημοσιεύτηκε το 1904 (Σίμου Μενάρδου, περ. Ακρίτας, τ. Α΄ (1904), σ. 297), που αποτελεί ανακεφαλαίωση των άθλων του Διγενή και δημιουργεί την εντύπωση ότι αποτελεί μέρος ενός συνόλου. Οι ομοιότητες προς το χειρόγραφο του Escorial αποτελούν ασφαλή ένδειξη. Ο λαός παραλαμβάνει από το έπος όσα στοιχεία είναι απαραίτητα και παραλείπει τα γνωστά σε όλους.

[9] Βαλαωρίτου, Ποιήματα, τ. Β΄, σ. 7-8.



Βαλαωρίτης, αλλά πολλώ απώτερον, μέχρι της πρώτης συρράξεως των Ελλήνων προς τους μουσουλμάνους, πρέπει να αναζητήται η αληθής πηγή της ημετέρας ποιήσεως"[10].

Στον κύκλο, λοιπόν, των ακριτικών τραγουδιών ενσωματώνονται τα χαρακτηριστικά ενός διαμορφωμένου εθνικού αισθήματος, που αναζητεί τον εκφραστή του στον υπερ-ήρωα, τον Διγενή υπερασπιστή των ιδανικών του έθνους, αντίπαλο της φθοράς, που κατατρύχει το ανθρώπινο γένος, προστάτη των αδυνάτων[11].



[10] Ν. Γ. Πολίτου, Περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων, Λαογραφικά Σύμμεικτα, τ. Α΄, σ. 260.

[11] Π. Δ. Μαστροδημήτρη, Η ποίηση του νέου Ελληνισμού, Αθήνα 1998, σ. 66.

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Ακαδημίας Αθηνών, Εκλογή δημοτικών τραγουδιών, Αθήναι 1962, Δημοσιεύματα Λαογρ. Αρχείου, αρ. 7.

Ακαδημία Αθηνών, Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, (Μουσική εκλογή), τ. Γ΄ (Γ. Κ. Σπυριδάκη - Σπ. Δ. Περιστέρη, Αθήναι 1968, 4ο. Δημοσιεύματα Κ.Ε.Ε.Λ., αρ. 10).

Αλεξίου Στυλ., Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και το άσμα του Αρμούρη, κριτική έκδ., Αθήνα 1985.

Ακριτικά. Το πρόβλημα της εγκυρότητας του κειμένου Ε- Χρονολόγηση-Αποκατάσταση χωρίων-Ερμηνευτικά, Ηράκλειο 1979.

(Επιμέλεια), Βασίλειος Διγενής Ακρίτας και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρόνικου, Εκδοτική Ερμής, Αθήνα 1985 (και χρηστική έκδοση 1990).

Αποστολίδης Λάμπης, Διγενής Ακρίτας και Λιογέννητη. Το αθάνατο ακριτικό ειδύλλιο από παράσταση σε βυζαντινό πινάκιο με προλεγόμενα για τη λαϊκή ποίηση το ακριτικό τραγούδι και το τραγούδι της Λιογέννητης, σχ. 8ο, χ.χ.

Beaton, **R.**, Folk Poetry of Modern Greece. Καίμπριτζ, Cambridge University Press 1980.

Beaton, **R.** και **Ricks**, **D.**, Digenes Akrites, New Approaches to Byzantine Heroic Poetry, Λονδίνο, 1993.

Βέης, **Ν.**, Το Ανδρονικόπουλλο, Ακρίτας, τ. 1, 1904.

Beck Hans-Georg, Geschichte der Byzantinischen Volkliteratur, Munchen 1971 (ελλην. Έκδοση: Ιστορία της Βυζαντινής Δημώδους Λογοτεχνίας, μετάφρ. N. Eideneier, Αθήνα 1988, ΜΙΕΤ).

Baud-Bovy S., "La chanson d' Armouris et sa tradition orale", Byzantion, 13 (1938), σ. 249-251.

Chansons du Dodecanese, tome second, Societé d'Édition "Les Belles Lettres", Paris 1938 (και δεύτερη φωτομηχανική έκδοση: Τραγούδια των Δωδεκανήσων, τομ. Β', Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων-Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Ρόδου, Αθήνα 1990).

Bouvier Bert., Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της Μονής των Ιβήρων, Αθήνα 1960.

Γραικός Κώστας (Μουρίκης Κώστας), Διγενής τζιαί Κωνσταντής.

Δαμιανάκος Σ., Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός, Αθήνα 1987.

Δεστούνης Γαβριήλ, «Του Αρμούρη». Άσμα δημοτικόν της Βυζαντινής εποχής εκδοθέν ρωσσιστί μεταφρασθέν και διερμηνευθέν υπό Γ., εν Πετρουπόλει 1877 (= Αθήναιον, τ. Η΄, σ. 385-394 = Στίλπ. Κυριακίδου, «Ο Διγενής Ακρίτας». 1926).



Δημαράς Κ.Θ., Η ιδεολογική υποδομή του νέου ελληνικού κράτους: η κληρονομιά των περασμένων, οι νέες πραγματικότητες, οι νέες ανάγκες. Ιστορία του Ελληνικού Έθνους (Εκδοτική Αθηνών), τ. 13, Αθήνα 1977, σ. 455-484.

Δημητρακόπουλος Σοφοκλ. Γ., *Ιστορία και Δημοτικό τραγούδι* (325-1945), Αθήνα 1989.

Δραγούμης, **Μ.Φ.** Η επιστημολογία της πολιτιστικής οικειότητας και η περίπτωση της ελληνικής λαογραφίας. Στο *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός. Λαογραφία και Ιστορία. Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος*, Θεσσαλονίκη, 2001, σ. 19-29.

Eideneier Hans, «Leser oder Horerkreis!», *Ελληνικά* 34, 1982-83, σ.117 κεξ.

Ελληνική Δημιουργία Αφιερώματα στο δημοτικό τραγούδι στους τόμους 5 (1950), αρ. 55 και 6 (1950), αρ. 68.

Fenik Bernard, *Basileios Digenis Akritis, Epic and Popular style in the Escorial version*, Ηράκλειο-Ρέθυμνο 1991.

Gregoire Henri, L'epopée byzantine et ses rapports avec l'epopée Turque et l' epopée Romane. Bull. de la Classe des lettres et des Sciences morales et polit. (Academie royale de Belgique-, 5 Serie, tome XVII, Bruxelles 1931. Le tombeau et la date de Digenis Acritas, *Byzantion* 6 (1931), σ. 498-99.

Gregoire Henri - H. Lüdeke, Nouvelles chansons epiques du IX[e] et X[e] siècles, *Byzantion*, τ. 14 (1939), σ. 240-242.

Gregoire Henri, *Ο Διγενής Ακρίτας*, New York, 1942

Hobsbaum, **E. και Ranger**, **T.**, *Η Επινόηση της Παράδοσης*, Μετάφραση Θανάσης Αθανασίου, Αθήνα 2004.

Θανόπουλος Γ. Ι., *Το τραγούδι του Αρμούρη: Χειρόγραφη και προφορική παράδοση.* Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου, αρ. 76, Αθήνα 1990. *"Ο Διγενής Ακρίτης" Escorial και το ηρωικό τραγούδι «του Υιού του Ανδρονίκου». Κοινά τυπικά μορφολογικά στοιχεία της ποιητικής τους*, Αθήνα 1993.

Κάβουρας Π., Τραγουδώντας τον κόσμο: Προφορική ποίηση και Ιστορία στην Όλυμπο της Καρπάθου. Στο *Αφηγηματικότητα, Ιστορία και Ανθρωπολογία, Πρακτικά Διημερίδας (1-2 Απρ. 1994)*, σ. 140-163. Μυτιλήνη, 1994.

Καλονάρος Πέτρος, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας*, νέα πλήρης έκδ., τ. Α΄, Αθήναι 1941.

Καραβάς Σ., Οι εθνογραφικές περιπέτειες του «ελληνισμού». *Τα Ιστορικά* 36 (2002), σ. 23-74.

Ήμελλος Στέφ., Ο Ανδρόνικος και η Ρήγισσα, *Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 11-12, 1960, σ. 43-49.

Καραγιάννη Ιωάννα, *Ο Διγενής Ακρίτας του Εσκοριάλ*, Ιωάννινα 1976.

Καρκαβίτσας Ανδρέας, *Διγενής Ακρίτας*, επιμ. Διορθ. Αναστασία Σμυρνιωτάκη, εικον. Κώστα Ζιώνγκα, 2002.
Καψωμένος Ερατ., *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Ρέθυμνο 1978.
Κουρμούλης Γεώργ. Ι., Έπος και επική ύλη, *Επιστ.Επετ. Της Φιλοσ.Σχολής του Παν. Αθηνών*, περ.Β΄, τ. Ε΄ (1954-55).
Κουτσούκης, Κ.Σ., Συγκρουσιακά φαινόμενα και συλλογική μνήμη στην ελληνική κοινωνία (1941-1974): μια σημειολογική προσέγγιση. Στο *Αφιέρωμα στη μνήμη του Ν. Σβορώνου*,. Αθήνα 1992., σ. 223-235.
Κυριακίδης Στίλπ., *Αι γυναίκες εις την λαογραφίαν*, Αθήναι 1920.
Κυριακίδης Στίλπ., *Ο Διγενής Ακρίτας- Ακριτικά έπη- Ακριτικά τραγούδια - Ακριτική ζωή*, εν Αθήναις 1926.
Π., *Ελληνική Λαογραφία, Μέρος Α': Μνημεία του Λόγου*, Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών, αρ. 8, Εν Αθήναις 1965[2], σ. 102 κ.ε.
Το δημοτικό τραγούδι-Συναγωγή Μελετών, εκδοτική φροντίδα Αλκη Κυριακίδου-Νέστορος, Εκδοτική Ερμής, Αθήνα 1990[2].
Κυριακίδου-Νέστορος Α., *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*, Αθήνα 1978 (Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας / Σχολή Μωραΐτη).
Legrand Emile, *Trois populaires grecques*, Paris 1904.
Λιακόπουλος Ευστ., *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας* (από την τριλογία του έρωτα και του θανάτου).
Μάκης Βασ. Χ., *Δημοτικά τραγούδια. Ακριτικά*, τ. 1, Αθήνα 1978
Διγενής Ακρίτας, τ. 2, Αθήνα 1979.
Μαρκόπουλος Αθ., Ο Διγενής Ακρίτης και η βυζαντινή χρονογραφία. Μία πρώτη προσέγγιση, *Αριάδνη*, τ. 5 (1989), σ. 165 κ.εξ.
Μηλιαράκης Αντ., *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας*, Αθήναι 1920.
Μιχαλακέας Τάσος, *Διγενής Ακρίτας: ηρωική τραγωδία*, σχ. 8°, Αθήνα 1947.
Moenning, U., *Digenes Akrites, New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, Λονδίνο, 1993.
Μπουμπουλίδης Φαίδ., Ανέκδοτοι παραλλαγαί δημωδών μεσαιωνικών κειμένων. Α). Ο κώδιξ Κωνσταντινουπόλεως 35, *Αθηνά*, τ. 67 (1964), σ. 108-109.
Οικονομίδης Δ., Τα ακριτικά άσματα εν Νάξω, *Επετ. Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών ΕΚΜ*, τ. 2 (1962), σ. 687-688.
Παντελίδης Χρ., Ακριτικά άσματα της Κύπρου, περ. *Λαογραφία*, τ. 2 (1910), σ. 60 κ.εξ.
Οι ποιητάρηδες της Κύπρου, *Λαογραφία*, τ. 7(1923), σ. 115-120.
Παπαγεωργίου Κώστας, *Της Κύπρου οι λεβέντες. Μακάριος και Διγενής: σκέτς πατριωτικό*, 1986.



Παπαταξιάρχης, **Ε.**, Περί της πολιτισμικής κατασκευής της ταυτότητας. Στο *Τοπικά Β΄ Περί Κατασκευής*,. Αθήνα 1996, σ. 197-216.

Πετρόπουλος Δημ., *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. Α΄, Βασική Βιβλιοθήκη, Εκδοτικός Οίκος Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1958.

Πολίτης Αλ., *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Αθήνα 1993.

Πολίτης Λίνος, *Το θέμα των πουλιών στο Δημοτικό τραγούδι του Νεκρού Αδελφού*, Θέματα της Λογοτεχνίας μας, δεύτερη σειρά, εκδ. Κωνσταντινίδη, χ.χ., σ. 38-52.

Πολίτης Ν. Γ., "Το άσμα των υιών του Ανδρονίκου", *Ακρίτας*, 1 (1904), σ. 124-125 (=Λαογραφικά Σύμμεικτα, τομ. Δ', Κέντρου Λαογραφίας Ακαδημίας Αθηνών, αρ. 15, Εν Αθήναις, 1980-1985).

Ακριτικά άσματα. Ο θάνατος του Διγενή, *Λαογραφία*, τ. 1 (1909), σ. 169 κεξ.

Γνωστοί ποιηταί δημοτικών ασμάτων, περ. *Λαογραφία*, τ. 5 (1915), σ. 506 κεξ.

Περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων, *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, τ. Α΄, εν Αθήναις 1920, σ.254-256.

Πούχνερ Βάλτερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995.

Προμπονάς Ι., *Ακριτικά Α΄*, Αθήνα 1985.

Ελληνική επική ποίηση, τ. Α΄ Πηγές, Αθήνα 1990.

Ricks David, Is the Escorial Akrites aunitary poem, *Byzantion* 49 (1989), σ. 184 κ.εξ.

Sathas C. - Legrand E., *Les exploits de Digénis Akritas, d' après le manuscrit de Trébizonde*, Paris 1875.

Σάθας Κων., *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, τομ. Β΄, Εν Βενετία 1873.

Σηφάκης Γρηγ ., Ζητήματα ποιητικής του Διγενή Ε και των Ακριτικών τραγουδιών, *Αριάδνη*, τ. 5 (1989), σ. 125 κ.εξ.

Spadaro Giuseppe, Note di critica testuale al "Digenis Acritis" dell' Escorial, *Αριάδνη*, τ. 5 (1989).

Σπυριδάκης Γ. Κ., Ειδήσεις εις τον Φορτουνάτον περί του Βενετοτουρκικού πολέμου, *Ελλην. Δημιουργία*, τ. 12 (1953), σ. 92.

Το δημώδες άσμα "του Κάστρου της Ωριάς". Σχέσις αυτού προς την άλωσιν του Αμορίου τω 838 υπό των Αράβων, *Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 13/14 (1960-61), εν Αθήναις 1962.

Περί τα δημώδη άσματα των Ανδρονίκου και Κωνσταντίνου Δούκα (νέα παραλλαγή εκ Νάξου), *Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου*, τ. ΙΗ΄- ΙΘ΄, 1965-66, σ. 3-10.

Σβορώνος Ν., *Το ελληνικό έθνος. Γένεση και διαμόρφωση του Νέου Ελληνισμού.* Αθήνα 2004.

Trapp Erich, Digenes Akrites, Synoptische Ausgabe der Altesten Versionen. *Wiener Byzantin. Studien*, Band VIII-Wien 1971.

Ο λεξικός πλούτος του "Διγενή Ακρίτη" στο πλαίσιο της μη δημώδους βυζαντινής λογοτεχνίας, *Αριάδνη*, τ. 5ος, 1989, σ. 185 κ.εξ.

Τσαγγαλάς Κ. Δ., Ο Διγενής βοσκός στα τραγούδια της Θεσσαλίας, περ. *Λαογραφία*, τ. 29 (1974), σελ. 231-248.

Ακριτικά τραγούδια στη Θεσσαλία, περ. *Λαογραφία*, τ. 130 (1975), σελ. 161-234.

Φαρμακίδης Ξεν., *Κύπρια έπη*, εν Λευκωσία 1926.



«Η ΙΣΠΑΝΙΑ ΩΣ ΚΡΙΚΟΣ ΜΕΤΑΞΥ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣΥΝΗΣ ΚΑΙ ΙΣΛΑΜ»

Pedro Bádenas de la Peña

Η νότια και η βόρεια Ισπανία κατά τον Μεσαίωνα

Η εξάπλωση του Ισλάμ επηρέασε ολόκληρο το νότιο τόξο του ρωμαϊκού κόσμου: τη Μέση Ανατολή, τη βόρεια Αφρική και μεγάλο μέρος της Ιβηρικής Χερσονήσου. Οι νότιες και ανατολικές περιοχές της Ιβηρικής Χερσονήσου, που κατά την αρχαιότητα είχαν αφομοιωθεί πλήρως από τον πολιτισμό και τον τρόπο ζωής της Ρώμης, παρέμειναν στην ουσία αποκομμένες από τον ρωμαϊκό κόσμο, ενώ το βόρειο τμήμα της, το λιγότερο επηρεασμένο από την Ρώμη, προσπάθησε να διατηρήσει αφ' εαυτού, μετά την αραβική εισβολή, τον ρωμαϊκό του χαρακτήρα.

Τα διαδοχικά ισλαμικά κύματα του 8ου αιώνα (Βερβέρες, Άραβες, Σύριοι) ήταν σχεδόν αποκλειστικά στρατιωτικά και καθόλου συγκρίσιμα τόσο σε συχνότητα όσο και σε ένταση προς εκείνα των ασιατικών λαών (Άβαροι, Ούννοι, Πρωτοβούλγαροι, Μαγυάροι) στον βυζαντινό κόσμο. Έτσι, οι μουσουλμάνοι του Χαλιφάτου της Κόρδοβας ήταν στη μεγάλη τους πλειοψηφία είτε εξισλαμισθέντες Ισπανοί είτε απόγονοι Αφρικανού ή ανατολίτη πατέρα και μητέρας σκλάβας από την Ιβηρική Χερσόνησο. Αυτό εξηγεί γιατί ο Ελ Σιντ (ισπ. ο Θιδ) ήταν ανεκτικός απέναντι στον ισπανικό ισλαμισμό αλλά αδιάλλακτος απέναντι στον αυστηρό φονταμενταλιστικό "εξαφρικανισμό" που επιχειρούσαν να επιβάλλουν οι Αλμοράβιδες, των οποίων οι επιδρομές στην Ισπανία είναι σύγχρονες με εκείνες των Σελτζούκων στη βυζαντινή Μικρά Ασία. Αυτό το διττό συναίσθημα συνύπαρξης και απώθησης, το οποίο αντανακλάται τόσο παραστατικά στο ποίημα του *Μιο Θιδ*, έμελλε να συνεχιστεί σε όλη την διάρκεια της ιστορίας μας.

Οι μουσουλμάνοι άρχισαν να συγκεντρώνονται στις νότιες περιοχές της Χερσονήσου καθώς προχωρούσε η Επανάκτηση (Reconnquista), αλλά η μακροχρόνια παρουσία των μουσουλμάνων στην Ισπανία δημιούργησε ένα ειδικό πληθυσμιακό μοντέλο, αυτό των ισπανο-μουσουλμάνων, που διέφερε κατά πολύ από τον ισλαμικό πληθυσμό της άλλης πλευράς του Στενού του Γιβραλτάρ, και έκανε τους ταξιδιώτες των τελών του 14ου αιώνα -όπως φερ' ειπείν ο Ιμπν Χαλντούν- να παρατηρούν ότι σε πολιτικό επίπεδο επικρατέ-

στερο ήταν το αφρικανικό και ανατολικό στοιχείο στην περιοχή. Αυτός ο πυρήνας εξισπανίσθηκε μόνο κατά ένα μικρό μέρος και στην πλειοψηφία του κατέληξε στην εξορία, ενώ η ισπανο-μουσουλμανική μάζα, που είχε ασπασθεί τον χριστιανισμό στο τέλος της Επανάκτησης, δεν είχε καλύτερη τύχη, εφόσον εξορίστηκε επίσης στις αρχές του 17ου αιώνα.
Αντίθετα, η βόρεια Ισπανία έμεινε εντελώς εκτός τροχιάς του Ισλάμ από τις αρχές του 11ου αιώνα, και τα ιβηρικά βασίλεια ξεκίνησαν την αναδιάρθρωση των δομών τους σύμφωνα με την πρακτική της υπόλοιπης Ευρωπαϊκής Δύσης. Πρόκειται για τη χρονική στιγμή, την εποχή του Θιδ, κατά την οποία ο κλήρος, οι μοναχοί, οι θεσμοί, ο πολιτισμός και τα ήθη αρχίζουν να εξομοιώνονται με τα αντίστοιχα μοντέλα που διέπουν τον δυτικό Μεσαίωνα. Επιπλέον, από την άλλη πλευρά των Πυρηναίων υπάρχει μια διαρκής ροή ιπποτών, κληρικών, αστών και εποίκων που ενισχύουν την εποίκηση, την οποία οι Καστελιάνοι και οι Λεονέζοι προωθούν προς τον Νότο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η Μεσαιωνική Ισπανία προσλαμβάνει τα χαρακτηριστικά, αν και με ελαφρές διαφοροποιήσεις, που παρατηρεί κανείς στη Γαλλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία την ίδια περίοδο. Η ουσιαστική διαφορά βρίσκεται στη μόνιμη επαφή με τον ισλαμικό κόσμο, δηλαδή στην ύπαρξη συνόρων που χαρακτηρίζονται από διαρκείς μεταβολές και έντονη κινητικότητα. Η ταυτόχρονη παρουσία δύο Ισπανιών, της χριστιανικής και της μουσουλμανικής, επί περίπου 800 χρόνια, παρήγαγε εξ ορισμού φαινόμενα συμβίωσης και αλληλεπίδρασης μοναδικά στην Ευρώπη.
Σε αυτό το περιβάλλον γεννιέται η επική και ιστορική φιγούρα του Θιδ, ενός ήρωα που, αντίθετα προς εκείνους του γαλλικού ή του γερμανικού έπους, έχει την δική του ιδιαιτερότητα. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα τίποτα για τον Ρολντάν εκτός από το ότι ήταν κόμης της Βρετάνης, ούτε και για τον Ζίγκφριντ ή τον βασιλιά Γκύνθερ, εκτός από το ότι αντιστοιχούν στα ταυτώνυμα πρόσωπα. Αντίθετα, η επική φιγούρα του Θιδ, που προβάλλει από όλα τα κείμενα του ποιητικού κύκλου του, συμφωνεί αρκούντως με τα ιστορικά δεδομένα. Από όλα τα χαρακτηριστικά του Θιδ ως επικού ήρωα και ως σύνεση, αυτό που καλύτερα τον προσδιορίζει είναι το αίσθημα της δικαιοσύνης. Όλες οι ιστορικές πηγές (αραβικές, λατινικές, καστελιάνικες) καθώς και η πρωτογενής ποίηση καταδεικνύουν ότι οι πράξεις του Θιδ πηγάζουν από την εξέταση και ανάπτυξη νομικών προβλημάτων. Παραδείγματος χάριν, η διαμάχη μεταξύ του Θιδ και του βασιλιά του, του Αλφόνσο ΣΤ', η οποία οδηγεί στην εξορία του πρώτου, δεν θεμελιώνεται σε μια επιθυμία ισχυροποίησης ενός προσωπικού δικαιώματος ή προνομίου, όπως επέβαλλαν τόσοι και τόσοι ευγενείς του Μεσαίωνα στους βασιλείς τους, αλλά βασίζεται στην αντίθεση του Θιδ προς την αυθαίρετη κατάκτηση του θρόνου, και στην επιθυμία του να γίνουν σεβαστοί οι νόμοι της διαδοχής. Από την άλλη



πλευρά, στο Ποίημα του Μιο Θιδ, υπάρχει μια σκηνή, μέσα στην αυλή του Τολέδο, όπου ο ήρωας απαιτεί να ξεπλυθεί η προσβολή που έγινε από τους ινφάντες του Καρριόν, αντί να ζητήσει εκδίκηση (τυπικό μοτίβο της επικής ποίησης), αξιώνει μια νόμιμη αποκατάσταση που θα αποφασιστεί ενώπιον του βασιλιά. Αυτή η αξία της δικαιοσύνης, ως οδηγός συμπεριφοράς γίνεται ιδιαίτερα ευδιάκριτη στη σχέση του με τους Άραβες (ουσιαστικά τους Μαυριτανούς). Ο Θιδ θέλει να συμβιώσει με τους ισπανο-μουσουλμάνους σύμφωνα με το νόμο. Προσπαθεί με κάθε τρόπο να σεβαστεί την θρησκεία τους, την ιδιοκτησία, τους νόμους, τα ήθη και τα έθιμά τους. Ο Θιδ, γνώστης του μουσουλμανικού και του χριστιανικού δικαίου, κρίνει ως κυβερνήτης της πρόσφατα ανακτημένης πόλης Βαλένθια, τις διαφορές των ηττημένων. Είναι άφθονες οι αραβικές μαρτυρίες για την ευθυκρισία του. Αλλά όταν ένα ισπανο-μουσουλμανικό τμήμα έρχεται σε συμφωνία με τους Αλμοράβιδες του εμίρη Γιούσουφ μπεν Ταξουφίν, ο Θιδ είναι αμείλικτος στον πόλεμο ενάντια στους Αφρικανούς εισβολείς. Όταν αυτοί εκδιώκονται, ο Θιδ παρουσιάζεται πρόθυμος να προσφέρει ξανά στους Βαλενθιάνους μια τίμια συμβίωση αλλά και υπερβολικά σκληρός απέναντι σε πιθανές νέες μηχανορραφίες.

Οι επιπτώσεις της διπλής κατάκτησης της Βαλένθιας και η δημιουργία ενός χριστιανικού πριγκιπάτου με πληθυσμό κυρίως ισπανο-μουσουλμανικό στα ανατολικά της Ιβηρικής Χερσονήσου υπήρξε, παρά την εφήμερη διάρκειά της, κομβικής σημασίας για την προοπτική της Επανάκτησης (Reconquista). Ας θυμηθούμε ξανά ότι εκείνη την εποχή (τελευταίο τέταρτο του 11ου αιώνα), το Ισλάμ ξανακέρδιζε σταθερά έδαφος στα δύο άκρα της Μεσογείου. Οι Σελτζούκοι Τούρκοι νικούσαν και αιχμαλώτιζαν τον βυζαντινό αυτοκράτορα Ρωμανό Δ', και στην Ισπανία η εισβολή των Αλμοραβίδων παραμέριζε τα χριστιανικά βασίλεια. Οι σταυροφορίες στην Ανατολή και ο Θιδ στην Ισπανία σηματοδοτούν δύο δράσεις με τον ίδιο σκοπό. Οι σταυροφόροι, καταφερόμενοι εναντίον εμιράτων μικρότερης σημασίας από τα δικά μας βασίλεια των λεγομένων "ταϊφά" (=φατρία), δηλαδή τα μικρά βασίλεια στα οποία διαιρέθηκε ο ισπανο-μουσουλμανικός κόσμος μετά την κατάρρευση του Χαλιφάτου της Κόρδοβας, κατόρθωσαν να εγκαθιδρύσουν βασίλεια στην Ιερουσαλήμ, στην Αντιόχεια, στην Έδεσσα και στην Τρίπολη, αλλά δεν επέζησαν της ισχυρής και συμπαγούς εξουσίας του Σαλαδίνου. Αντίθετα, το πριγκιπάτο που εγκαθίδρυσε ο Θιδ στη Βαλένθια, αντιστάθηκε στην απειλή της τεράστιας αλμοραβιδικής αυτοκρατορίας του Γιούσουφ, που έφτανε από το Αλχεθίρας μέχρι το Σουδάν, και έκανε πραγματικότητα έπειτα από 125 χρόνια τη μεγάλη ιβηρική χριστιανική συμμαχία του 1212 στη μάχη των Νάβας ντε Τολόσα και τη μεταγενέστερη κατάκτηση της Σεβίλλης.

Η σημασία του μεσαιωνικού Ισλάμ

Δεν μπορούμε να κατανοήσουμε τον Μεσαίωνα χωρίς την επέλαση του Ισλάμ σε όλη την λεκάνη της Μεσογείου και σε τέτοια έκταση, μια επέλαση που επηρέασε καταρχήν το βυζαντινό κόσμο και κατόπιν το δυτικό άκρο της Ευρώπης, την Ιβηρική Χερσόνησο. Η επικρατούσα τάση ήταν να θεωρείται ο ευρωπαϊκός Μεσαίωνας ως ένα λατινο-γερμανικό ιστορικό και πολιτισμικό φαινόμενο. Αυτή η "ευρωκεντρική" προκατάληψη περιόρισε και, κατά μεγάλο βαθμό, διαστρέβλωσε μέχρι σήμερα την ίδια την αντίληψη για την Ευρώπη. Η θεώρηση του Μεσαίωνα κυρίως μεταξύ του 8ου και του 12ου αιώνα πρέπει να είναι αυτή μιας εποχής βασικά ελληνο-αραβικής και λατινο-αραβικής. Τα μεγέθη της Χριστιανοσύνης και του Ισλάμ, στρατιωτικά αντιμέτωπα κατά μήκος όλης της Μεσογείου, δεν έζησαν τόσο απομακρυσμένα μεταξύ τους όπως γενικά πιστεύεται. Ακόμα λιγότερο ισχύει το ότι η αναμέτρηση -που άλλοι χαρακτηρίζουν σύγκρουση- των δύο θρησκειών και πολιτισμών υπήρξε η καθημερινή πραγματικότητα και η μοίρα αμφότερων. Με τον ίδιο τρόπο, κατά τον οποίο η σκέψη του Μωάμεθ δεν θα μπορούσε να δημιουργηθεί χωρίς μια άμεση επαφή με τον Χριστιανισμό της Ανατολής ή ο πολιτισμός των Αμπασίδων δεν θα μπορούσε να ανθίσει χωρίς να εμποτιστεί με αυτό του Βυζαντίου, κατά τον ίδιο τρόπο δεν είναι δυνατόν να ερμηνευθεί η ζωή στο άλλο άκρο της Ευρώπης χωρίς να λαμβάνεται υπόψη το Ισλάμ. Κατ' αρχήν, γιατί η ίδια η σύσταση της Δύσης, ως μιας ιστορικής οντότητας εμφανώς διαφορετικής από το Βυζάντιο, οφείλει πολλά στην κατάσταση που δημιούργησε στη Μεσόγειο η αραβική εξάπλωση. Ας θυμηθούμε ότι η επανάκτηση του Ιουστινιανού επιφέρει ξανά την μεσογειακή ενότητα και κατ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η ισορροπία στην Αυτοκρατορία (αν και όχι μακροπρόθεσμα).

Η κατάσταση αυτή μεταβάλλεται απόλυτα μεταξύ του 7ου και 8ου αιώνα, με την αραβική εξάπλωση στην Αίγυπτο, την Σύρια και την Παλαιστίνη, τη Βόρεια Αφρική και την Ιβηρική Χερσόνησο με μη αναστρέψιμες πολιτικές συνέπειες. Όσον αφορά στον πολιτισμό, αν η ανατολική Χριστιανοσύνη, δηλαδή το Βυζάντιο, έδωσε ενδεχομένως στο Ισλάμ περισσότερα από όσα πήρε, αντίθετα η δυτική Χριστιανοσύνη δέχθηκε μάλλον περισσότερες επιρροές από όσες έδωσε. Η ταχεία αποσύνδεση της pars Occidentis από την pars Orientis, κατά την υστερο-ρωμαϊκή περίοδο, σηματοδότησε την διακοπή της πολιτισμικής ροής μεταξύ των τροχιών της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης: η Δύση δεν γνωρίζει πια τα ελληνικά και τα λατινικά χάνονται στην Ανατολή. Αυτό το πολιτισμικό κενό που είχε αρχίσει να βαθαίνει από τον 5ο και 6ο αιώνα, αρχίζει να αναπληρώνεται προοδευτικά από την Ισπανία λόγω της επαφής και της ώσμωσης που προκαλείται με το αυξανό-



μενο ενδιαφέρον για την πολιτισμική παραγωγή των Αράβων, μια παραγωγή που υπήρξε φορέας της ελληνικής κληρονομιάς και κατά έναν τρόπο εκφραστής της. Η μουσουλμανική επιρροή στη φιλοσοφία, ιατρική, βοτανική, ποίηση, μυθιστορία, μουσική, αρχιτεκτονική θα διεισδύσει στη Δύση μέσω της Ιβηρικής Χερσονήσου. Ωστόσο, με έκπληξη διαπιστώνουμε μέχρι ποιου σημείου εξακολουθεί να εκτιμάται ελάχιστα και λανθασμένα η σπουδαιότητα αυτής της πολιτισμικής αλληλεπίδρασης. Το γεγονός ότι ο μουσουλμανικός και ο ευρωπαϊκός πολιτισμός διαμορφώνουν δύο κόσμους συχνά εχθρικούς μεταξύ τους δεν σημαίνει ότι ήταν απολύτως ξένοι ο ένας προς τον άλλον γιατί η αμοιβαία επίδραση ήταν αναπόφευκτη, είτε λόγω του ενδιαφέροντος που προκαλούσαν κάποιοι χρήσιμοι και ανεπτυγμένοι τομείς τους είτε λόγω αντίδρασης στους μη αποδεκτούς τομείς τους. Ένα παράδειγμα είναι η περίπτωση του Θιδ ο οποίος, ενώ ζει μέσα σε μια μαυριτανική αυλή και είναι άριστος γνώστης της αραβικής ιστορίας και πολιτισμού, απορρίπτει κατηγορηματικά πολλά από τα ήθη των Ανδαλουσιανών εμίρηδων. Επίσης, η περίπτωση του Πετράρχη ο οποίος, αν και γνωρίζει την αραβική ποίηση, την υποτιμά πλήρως. Η ακτινοβολία του λατινικού και η ακτινοβολία του αραβικού πολιτισμού δεν παύουν να διασταυρώνονται, μερικές φορές επικαλύπτοντας ή εξουδετερώνοντας η μια την άλλη, αλλά πάντα και αναπόφευκτα ασκώντας αμοιβαία επιρροή.

Το Τολέδο και η Σικελία

Αυτό το συναπάντημα ήταν πιο έντονο στις περιοχές, όπου είχαν συνυπάρξει δύο ιστορικοί κόσμοι. Η Ισπανία και η Σικελία αποτέλεσαν τον χώρο όπου αυτά τα φαινόμενα ήταν περισσότερο ευδιάκριτα, και σε ένα μεγάλο βαθμό τέτοιος χώρος υπήρξε και το Βυζάντιο. Αντίθετα, η Συρία των Σταυροφοριών, στην οποία αποδίδεται συμβατικά η μεγαλύτερη σημασία, επηρέασε πολύ λίγο τον δυτικό πολιτισμό. Αντίθετα, στην Ισπανία και στη Σικελία έχουμε την περίπτωση του ηττημένου μουσουλμάνου που ασκεί έλξη στον νικητή. Πρόκειται για το ίδιο φαινόμενο της έλξης που η Ελλάδα άσκησε στη Ρώμη (Graecia capta ferum vicrorem cepit et artis intulit agresti Latio, Hor. Ep. 2.1.156) ή αυτή της Περσίας στον αραβικό κόσμο. Έτσι ο Θιδ αφού κατακτά τη Βαλένθια, «εξαραβίζεται» και μείνει εκεί, γιατί θα ήταν ένας βάρβαρος αν δεν αποδεχόταν την επίδραση του πολιτισμού των ηττημένων. Αντίστοιχα, οι δύο κυριότερες κατακτήσεις του 11ου αι., δηλαδή η Σικελία από τους Νορμανδούς και το Τολέδο από τους βασιλείς της Καστίλης αποτέλεσαν εδάφη δεκτικά στον μουσουλμανικό πολιτισμό.

Στα μέσα του 12ου αι., η Σικελία και το Τολέδο αποτελούν σημαντικά δείγματα αυτής της διασύνδεσης. Στο Παλέρμο, ο Ρογήρος Β' ζει όπως ένας

ανατολίτης εμίρης, τόσο στα ιδιαίτερα διαμερίσματα του ανακτόρου του, που είχε μετατρέψει σε χαρέμι, όσο και στις δημόσιες εμφανίσεις του, προστατευμένος από ένα εντυπωσιακό αλεξήλιο, όπως οι χαλίφηδες Φατιμίδες της Αιγύπτου, ή όταν προεδρεύει μια ακαδημαϊκή συνεδρία Χριστιανών και Μουσουλμάνων σοφών μεταξύ των οποίων βρίσκονταν, για παράδειγμα, ο Αμπού Σαλτ της Ντένια και ο Αλ Ιδρισί, απόγονος ενός Μαυριτανού βασιλέα της Μάλαγα. Στο Τολέδο, ο αρχιεπίσκοπος Ραϊμόνδος, σύγχρονος του Ρογήρου, «εξανατολίζεται» επίσης, αν και με διαφορετικό τρόπο, εισάγοντας ποικίλες μεταφράσεις αραβικών κειμένων με ελληνική πολυμάθεια. Για την πραγματοποίηση αυτών των μεταφράσεων συνεργαζόταν επίσης ένας μεγάλος αριθμός ξένων που είχαν συγκεντρωθεί στο Τολέδο για να τελειοποιήσουν την ανεπαρκή «δυτικότητά» τους. Η σπουδαιότητα αυτής της αυλής των μελετητών -της Σχολής Μεταφραστών του Τολέδο- στη διεύρυνση της γνώσης διαιρεί την επιστημονική και φιλοσοφική ιστορία του Μεσαίωνα σε δύο εποχές, μία πριν και μία μετά από αυτήν.

Η δραστηριότητα της μεταφραστικής σχολής του Τολέδο εξακολούθησε να είναι καθοριστική για μεγάλο διάστημα. Ο **Miguel Escoto**, με τις μεταφράσεις που έβγαλε από το Τολέδο, (όπου λειτουργούσε η έδρα της Σχολής Μεταφραστών) έτυχε θερμής υποδοχής από τον Μανφρέντο, τον βασιλέα των Δύο Σικελιών, τον "σουλτάνο της Λουκέρης (Lucera)" ο οποίος, σ' αυτόν τον θύλακα των Σαρακηνών στην Απουλία, ακολούθησε τα ήθη του πατέρα του, του αυτοκράτορα Φρειδερίκο.

Έτσι το Τολέδο έγινε η πολιτιστική μεσημβρία της Δύσης, με τον ίδιο τρόπο που έγινε και από γεωγραφική άποψη, όταν ο Αλφόνσο Ι' ο Σοφός έδωσε εντολή να γίνουν οι υπολογισμοί των περίφημων αστρονομικών του πινάκων, σύμφωνα με το μήκος της πόλης του Ταγού. Ο Αλφόνσο Ι', θέτοντας υπό την προστασία του και προωθώντας αυτό το έργο «μετάγγισης» γνώσεων, κατόρθωσε να εμποτίσει την πνευματική εστία της Σχολής του Τολέδο από το πνεύμα του μεγαλύτερου μεσαιωνικού πολιτισμού. Ήταν η εποχή που ο Ρογήρος Βάκων διακήρυσσε την άμεση αναγκαιότητα της μελέτης της αραβικής επιστήμης, που υπερείχε κατά πολύ εκείνης των Λατίνων -εξ ου και η εμμονή του Βάκωνα να μελετηθούν και άλλες γλώσσες εκτός από τα λατινικά, όπως τα αραβικά, τα εβραϊκά και τα ελληνικά. Ο δυτικός μεσαιωνικός πολιτισμός, παραδομένος στον σχολαστικισμό, δεν μπορεί να γίνει κατανοητός χωρίς να ληφθεί υπ' όψη η προσπάθεια που πραγματοποιήθηκε στο Τολέδο να αφομοιωθεί η μουσουλμανική επιστήμη. Η ιστορική εγκυκλοπαίδεια του Αλφόνσο του Σοφού, η **General Estoria** (*η Γενική Ιστορική*), λόγω της χρησιμοποίησης των λατινικών, αραβικών και εβραϊκών πηγών, αποτελεί την πιο ολοκληρωμένη απόδειξη για τα όρια, στα οποία μπορούσε να φθάσει η παγκόσμια μεσαιωνική γνώση στο δυτικό



κόσμο, και είναι ένα έργο πολύ πιο βαθύ και πλήρες από το *Speculum historiale* του **Vincent de Beauvais**.

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι σε μια αποφασιστική στιγμή (εν μέσω του 13ου αι.), το Τολέδο και η Σικελία μεταμορφώνουν τη δυτική σκέψη συμπληρώνοντάς την. Υπάρχει όμως μια διαφορά: η σικελική αυλή του Ρογήρου, του Φρειδερίκου ή του Μανφρέδο, ήταν πολύ περισσότερο επηρεασμένη από τον ισλαμικό πολιτισμό -με το επακόλουθο σκάνδαλο για την υπόλοιπη Χριστιανοσύνη- από αυτή του Αλφόνσο Γ' του Σοφού, η οποία είχε στραφεί πνευματικά στη μουσουλμανική επιστήμη. Αυτό αντιστοιχεί με μια συμπεριφορά την οποία βρίσκουμε ήδη στον Θιδ, που γνώριζε άριστα τη μουσουλμανική ζωή στη Βαλένθια την οποία είχε ο ίδιος κατακτήσει, και ήταν αναγνώστης αραβικών βιβλίων, αλλά απέρριπτε το γοητευτικό στυλ *-à la mauresque-* κάποιων χριστιανικών αυλών. απέρριπτε, δηλαδή, τον «εξαραβισμό», με τον τρόπο που ο τελευταίος είχε πραγματοποιηθεί στη Σικελία. Ο Θιδ εμπιστευόταν περισσότερο τη «δυτικότητά» του, ήταν, κοντολογίς, πιο ευπειθής στην εκκλησιαστική μεσαιωνική κυριαρχία από ένα Νορμανδό βασιλέα ή από τον αυτοκράτορα **Hohestaufen**.

Θρησκευτικότητα και μισαλλοδοξία

Έχει υποστηριχθεί ότι η μεσαιωνική ισπανική θρησκευτικότητα οξύνθηκε λόγω του αγώνα της εναντίον του Ισλάμ. Όμως, αυτό δεν ισχύει για τη μεσαιωνική Ισπανία. ακόμα λιγότερο δεν ισχύει η φυλετική μισαλλοδοξία. Βλέπουμε τον Θιδ να δέχεται τις ευλογίες των ισπανο-μουσουλμάνων Μαυριτανών (moros) τους οποίους νίκησε και οι οποίοι προτιμούσαν να είναι υποτελείς στο χριστιανό βασιλιά παρά να επιστρέψουν στην ωμότητα των βόρειο-αφρικανών Αλμοραβίδων εισβολέων. Ο Αλφόνσο ΣΤ' αποκαλείται «αυτοκράτορας των δύο θρησκειών». Ο Αλφόνσο Η' προτιμά μια Επανάκτηση συμβίωσης και αντιτίθεται στην εξόντωση που επιχειρούν οι συμμαχικοί Ευρωπαίοι σταυροφόροι (το 1212).Ο Φερδινάνδος Γ', κατακτητής της Σεβίλλης, θα γίνει ο «βασιλέας των τριών θρησκειών». Η ισπανική μισαλλοδοξία προς τους Άραβες και τους Εβραίους δεν αποτελεί κατάλοιπο από την εποχή της Επανάκτησης αλλά ένα πολιτικό μέσο των Καθολικών Βασιλέων και της Εκκλησίας μετά την εξαφάνιση της επιρροής του Ισλάμ στην Ιβηρική Χερσόνησο, ένα φαινόμενο που συμπίπτει χρονικά με τις συνέπειες που είχε για όλη την ευρωπαϊκή ήπειρο η άλωση της Κωνσταντινούπολης και η νέα ισλαμική ηγεμονία στη Μεσόγειο, τη φορά αυτή υπό την οθωμανική αιγίδα.



BÉLISAIRE: GÉNÉRAL BYZANTIN, HÉROS EUROPÉEN

Anne-Sophie Barrovecchio

«A mon grand Bélisair [sic] je confiai mes armes,
A qui la main du Ciel se montra si propice
Que ce me fut un signe de repos.»
Dante Alighieri [1].

Digénis Akritas, chevalier courtois belliqueux, est l'acrite par excellence. Les exploits de celui qui est «deux fois né des frontières» sont relatés dans une épopée qui porte son nom (XIIe siècle) et qui fait du héros à la force surhumaine, au courage infaillible et à la séduction irrésistible, l'emblème des luttes de Byzance contre l'Islam; l'image de Digénis permet ainsi de magnifier la résistance de l'Empire aux dangers qui menacent ses frontières.

Si la vie du personnage manifeste les craintes de l'empire byzantin à une période fragile de son histoire, l'épopée byzantine s'est largement diffusée: de la Russie à la Grèce contemporaines, elle fait encore pleinement partie de l'imaginaire populaire et se transmet de génération en génération. En Occident, en revanche, le héros byzantin est assez peu connu pour ses propres aventures [2]. En fait, le nom de Digénis s'est associé à celui d'autres chevaliers du Moyen Age, avec lesquels il partage un fonds commun; or, ce fonds commun, qui repose sur les exploits individuels d'un personnage exceptionnel, unique à se distinguer dans la défense des frontières, d'autres personnages de la littérature byzantine l'illustrent avant lui. De tels héros mettent en valeur un patrimoine historique et culturel qui, s'il est souvent lié aux guerres, n'en est pas moins partagé et bien vivant.

Général byzantin dont l'existence est parfaitement attestée, Bélisaire aurait pu demeurer un personnage anecdotique de l'histoire grecque. Pourtant sa renommée a dépassé toutes les frontières, non seulement en raison des succès militaires qu'il remporta d'un bout à l'autre de l'empire romain chrétien d'Orient, mais surtout parce qu'il fut la victime d'une tragédie, ou plutôt d'un malentendu,



[1] «L'âme de l'empereur Justinien raconte au Poète les hauts faits de l'Aigle romaine et lui en révèle le sublime office.» Chant sixième du Paradis, la *Divine Comédie*, trad. de Henri Longnon, Paris, Garnier frères, 1966, p. 388.

[2] Signalons cependant deux traductions récentes de l'épopée de *Digénis Akritas* en français: la première par Corinne Jouanno (Brepols, 1998), la seconde sous la direction de Paolo Odorico (Anacharsis Editions, 2002).



qui a transformé sa vie en un fabuleux destin. La destinée de Bélisaire, c'est la métamorphose d'un personnage historique en une figure mythique, c'est le devenir d'une légende en un mythe littéraire, dont il s'agit de revivre ici l'aventure séculaire, parce que, d'Orient en Occident, il habite notre mémoire et notre culture européennes communes[3]. Mettre face à face Digénis et Bélisaire permet de mieux savoir quel type de héros fut le général de Justinien.

Au XV^{e} siècle, trois versions d'un chant de Bélisaire apparaissent à Byzance[4]. Emmanuel Georgillas Limenite est l'auteur d'une de ses rédactions, la plus célèbre, qui s'intitule l'*Histoire admirable de l'homme appelé Bélisaire*. Après avoir détaillé plusieurs péripéties, le texte rapporte que, Bélisaire ayant été envoyé par Justinien à la conquête de l'Angleterre et s'en étant rendu victorieux, le général serait revenu à Byzance où, victime de la calomnie, il aurait été aveuglé sur l'ordre de l'Empereur et réduit au sort déplorable d'un aveugle mendiant. La plainte douloureuse du malheureux héros retentit alors en ces termes: «Donnez une obole à Bélisaire qui a été réduit dans cet état piteux par l'envie des Grecs» ; secourez «celui que le temps a élevé et l'envie a aveuglé»[5].

Ce texte enregistre le passage dans la littérature byzantine d'une légende, sans doute née de chansons populaires tardives, dont les premières mentions se trouvent dans les *Patria* (VIIIe siècle), puis dans la *Chiliade* de Jean Tzétzès au XIIe siècle, qui note:

Enfin aveuglé par l'envie, ô Fortune instable,
tenant une écuelle en bois, il crie au loin:
donnez une obole au général Bélisaire[6].

Mais Tzétzès ne garantit pas l'authenticité de cette légende. D'ailleurs, Gilbert Dagron explique que: «Entre les Chroniques anciennes et leurs versions popularisées, bien des épisodes <historiques> ont transité par le genre patrio-



[3] Mentionnons ici le travail pionnier de Raffaele Cantarella, «Sulla fortuna della leggenda di Belisario», appendice en italien à: «A legend of Belisarius», en grec, *Studi bizantini e neoellenici*, Roma, IV, 1935, p. 173-202, qui fait l'inventaire des œuvres sur le thème de Bélisaire au fil des siècles, dans tous les pays, cherchant ainsi à attirer l'attention sur une figure injustement méconnue.

[4] Editées par G. Wagner, in *Carmina graeca medii aevi*, Leipzig, 1874, p. 304-378. Il existe plusieurs éditions plus récentes de ces versions, notamment par R. Cantarella, in «A legend of Belisarius», art. cit., p. 153-172, et in «Anonimo. Narrazione bellissima intorno a Belisario», *Poeti bizantini*, Milano, vol. XXII, 1948, II, p. 231-233, p. 261-262. Voir aussi Enrica Follieri, in «Il poema bizantino di Belisario», *La poesia epica e la sua formazione*, Roma, 1970, v. 139, p. 583-651; et A. F. van Gemert, in *Folia Neohellenica*, I, 1975, p. 45-72. Il n'existe pas de traduction intégrale du chant de Bélisaire en français.

[5] Trad. de Börje Knös, in «La légende de Bélisaire dans les pays grecs», *Eranos*, 1960, 58, p. 276-277.

[6] *Ibid*, d'après l'éd. Kiessling (Leipzig, 1826, p. 94), p. 266.

graphique qui les a simplifiés, remodelés, <moralisés> et retransmis dans un constant va-et-vient entre l'oral et l'écrit[7].»

De fait, l'histoire véritable de Bélisaire est bien différente des relations de la tradition. Général en chef des armées de Justinien né vers l'an 500 aux confins de la Thrace et de l'Illyrie, celui qui traversa les mers et les frontières, qui repoussa les limites de l'Empire, qui fut duc de Mésopotamie à moins de 25 ans et *Magister militum per Orientem* (dès avril 529), serait mort le 23 mars 565.

Stratège et grand capitaine, Bélisaire réalisa le rêve de *Renovatio* de Justinien, en reconquérant au nom de son Empereur de nombreux territoires romains perdus au fil des siècles, dont l'Afrique (533-534) et l'Italie (535-548). Il sut également repousser les invasions des Perses (526-531 ; 540) et des Bulgares (539), tout comme il sauva Constantinople lors de la sédition *Nika* (532). Durant sa vie, Bélisaire arpenta toute une partie du monde connu, apparaissant toujours aussi familier qu'étranger là où le portaient ses armes. Mais entre ses campagnes, il vécut dans la capitale de l'Empire, près du pouvoir et du Palais sacré. Héros des confins, Bélisaire est donc surtout un satellite du pouvoir central, chargé d'exécuter ses volontés jusqu'aux limites de l'Empire et au-delà de ses frontières.

Pourtant, l'histoire attestée de Bélisaire ne s'oppose pas vraiment à la légende. Poursuivi par la calomnie, le grand général fut plusieurs fois disgracié par son souverain (543, 548, 563). Mais comme aucun des contemporains de Bélisaire n'a consigné la fin de sa vie, des récits légendaires sont venus peu à peu se greffer sur les disgrâces imméritées que le général dut supporter, sans contredire vraiment les faits, puisqu'ils sont lacunaires, semblant finalement les compléter. D'ailleurs, les éclatants succès militaires de Bélisaire devaient avoir poussé à l'ingratitude Justinien, qui resta toujours à Constantinople et qui ne fut d'aucune campagne: la chose ne paraissait pas seulement possible; l'assurance de sa jalousie et de son ingratitude s'imposa progressivement, parce qu'elle était vraisemblable.

En réalité, le silence des historiens byzantins sur la mort du général a engendré, puis accrédité l'aveuglement du héros, lui-même confondu avec Alexis Philanthropenos dans le chant de Georgillas[8]. La signification de la punition a également évolué au cours du temps. Gilbert Dagron explique que dans les *Patria*, l'aveuglement de Bélisaire sert à forger l'image «d'un Justinien égaré(s) par une jalousie déraisonnable, inhérente à (leur) [sa] fonction» (p. 317). Dans le texte de Georgillas, c'est davantage l'envie gangrenant Byzance qui est dénoncée, à

[7] Gilbert Dagron, *Constantinople imaginaire. Etudes sur le recueil des Patria*, Paris, Puf, 1984, p. 317.
[8] Voir Hans-Georg Beck, «Belisar - Philanthropenos. Das Belisar-Lied der Palaiologenzeit», *Serta Monacensia Fetschrift Frantz Babinger*, zum 15 Januar 1951, herausgegeben von Hans Joachim Kissling und Alois Schmaus, Leiden, J. Brill, 1952, p. 46-52.



un moment où elle rend inefficace la lutte contre les mahométans. La conclusion du chant de Bélisaire retrouve ici l'ambition de l'épopée de Digénis, écrite plus de deux siècles auparavant: les deux textes se justifient en effet par la défense de Byzance contre l'Islam.

Déjà à Byzance, la figure de Bélisaire s'adapte aux circonstances et s'actualise à chaque époque. S'il perd en authenticité, le héros de la fable gagne donc en intensité, au cours de la lente maturation de motifs qui fixent un récit symbolique frappant. Sa figure a la valeur d'une synecdoque: non seulement le héros a une signification par rapport aux événements, mais il résume chaque étape de l'idéologie politique de l'empire byzantin, telle que Hélène Ahrweiler en a dégagé l'histoire[9].

Dans le long poème composé en 1601-1602 par Stavrinos le Vestiar relatant les *Exploits de Michaïl le Brave*, la fin tragique du héros national de la Valachie y est encore comparée à celle de Bélisaire en ces termes:

Devant Charon, la vaillance est sans mérite,
Charon ne fait aucun cas des braves.
Ne vous vantez donc pas, empereurs, rois et preux,
car tous seront enfermés dans l'Hadès.
Là est Alexandre le Grand, le grand héros fameux,
là est Bélisaire, plongé dans les ténèbres [...][10].

Les campagnes historiques de Bélisaire offrent des similitudes avec les aventures de Digénis Akritas: dans les deux cas, les guerriers s'illustrent par leur vaillance et leur valeur hors du commun, particulièrement mises à l'épreuve en Orient. Personnages exemplaires, ils se mettent tous deux au service de Byzance, dont ils défendent coûte que coûte l'intégrité idéologique, religieuse et territoriale, même s'ils sont nés à des époques différentes de l'empire, et que l'un vient de la capitale, tandis que l'autre vit dans une de ses provinces.

Bélisaire est l'incarnation vivante de la nostalgie de son souverain pour la Rome antique. Acclamé en son temps comme *Belisarius gloria romanorum*, il fut consul et connut, le dernier, les honneurs du triomphe (534-535). Il symbolisa une certaine idée de la romanité, ou plutôt la romanité idéale au siècle de Justinien, en diffusant au cours de ses campagnes les valeurs, qu'il a lui-même personnifiées, de l'Empire romain chrétien d'Orient à vocation universelle.

Si la légende le désigne le plus souvent comme «Romain», et exception-



[9] *L'idéologie politique de l'empire byzantin*, Paris, Puf, 1975, 158 p.
[10] Cité par B. Knös, in *Histoire de la littérature néo-grecque. La période jusqu'en 1821*, Stockholm - Göteborg - Uppsala, Almquist & Wiksell, 1962, p. 415.

nellement comme «Grec», Bélisaire n'en devint pas moins progressivement un symbole de la résistance hellène face aux invasions turque ou arabe, fût-elle désespérée, figurant à son tour le souvenir nostalgique du passé national glorieux. Ainsi, Bélisaire finit par ressembler à Digénis, héros grec défendant la Grèce contre un même ennemi. Mais le général n'agit pas pour lui-même et il n'est pas un héros en quête de gloire personnelle. Chef d'armée qui ne ressemble à nul autre, il n'est que combattant: c'est un belligérant qui refuse toujours d'être belliqueux. Plus qu'un guerrier, il est surtout une image du retournement de fortune, en même temps qu'une figure héroïque épique dénonciatrice de l'envie.

La légende contamina peu à peu l'histoire de Bélisaire, à tel point que l'une et l'autre sont désormais indissociables. Il est en effet devenu très difficile de savoir qui était vraiment le personnage historique. Mais loin de dégrader ses représentations, la chute du général a contribué à faire du soldat invincible un être exemplaire, entouré d'une auréole de gloire et de vertu qui rehausse encore l'intérêt de ses victoires. En augmentant ses grandeurs passées, la misère du héros s'est faite plus frappante: elle est représentative de tous les malheurs des hommes.

Ainsi toute une mythologie s'est attachée à sa figure, prétendant que Bélisaire



[FIGURE I]:
Prétendu médaillon de Justinien et Bélisaire (VIe siècle), aujourd'hui perdu, dont la gravure, sculptée par R. Brunet, fut publiée, dès l'année 1759, par Gros de Boze, puis par Ernest Babelon, in *Histoire d'un médaillon disparu, Justinien et Bélisaire*, Paris, (extrait *des Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. LVII), 1898, p. 21. (Collection particulière).
© Cliché de l'auteur.

était représenté au revers des monnaies frappées pour le triomphe de 535, dont le médaillon d'or unique, jadis conservé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France, et aujourd'hui perdu, porte le dessin[11] [FIGURE I], ou



qu'il figurait sur la mosaïque du chœur de l'église Saint-Vital à Ravenne[12], tout comme l'étymologie erronée de son nom s'est imposée, quoique inexactement, comme «Beli-Tsar, c'est-à-dire le Prince Blanc»[13]. Les projections imaginaires correspondent mieux au personnage que les faits de sa propre biographie ; un rêve, même tragique, a remplacé une réalité historique moins énergique. Par la suite, les voyageurs du Levant, parmi lesquels se trouvent les dessinateurs Guillaume Joseph Grelot à la fin du XVIIe siècle et Jules Laurens au milieu du XIXe, se plaisent à situer les épisodes de sa disgrâce dans différents sites de Constantinople.

La légende grecque de Bélisaire traversa l'Orient et rayonna dans tout l'Occident. Elle fut introduite en Italie par Volaterranus, et fut accréditée par Crinitus et Baronius. L'historiographie ecclésiastique se servit de l'aveuglement de Bélisaire à des fins d'édification, en montrant que sa disgrâce était une punition divine pour la destitution du pape Silvère (au cours de la guerre gothique, durant l'hiver 536). Mais la question de l'aveuglement de Bélisaire était loin de faire l'unanimité, et elle donna lieu à de nombreuses controverses érudites. Le fait que le général romain (car il fut le plus souvent considéré comme tel en Occident jusqu'à la fin du XIXe siècle) guerroya longuement en Italie, contribua sans doute à rendre intéressant un héros dont on se souvenait encore localement des exploits guerriers. Comme le montre le frontispice de *Bélisaire ou le Conquérant* par Chatonnière de Grenaille (1643), une traduction libre de la *Guerre vandale* de Procope sur le modèle des «Belles infidèles»[14], le héros est comparé à Hercule combattant l'Hydre de Lerne et à saint Georges terrassant le dragon [FIGURE II].

Bélisaire, couronné par la fortune, chevauche son coursier et terrasse ses ennemis. Placé entre les allégories de la Piété et de la Clémence, entre Constantinople et Carthage, il rassemble ainsi les valeurs de l'antiquité et de la chrétienté, faisant la synthèse du passé et du présent, de l'Orient et de l'Occident. Le lecteur y «aprend [sic] par Son exemple Comment un vainqueur Compatissant / Doit user de Sa victoire et S'interesser [sic] au Sort des infortunés Dont / la fortune la [sic] fait triompher»[15]. La capture de l'infortuné Gélimer, dernier roi des Vandales, annonce cependant la chute prochaine du général victorieux. Mais



[11] Voir Ernest Babelon, *Histoire d'un médaillon disparu, Justinien et Bélisaire*, Paris, (extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. LVII), 1898, 34 p., et en particulier p. 28-29.

[12] Voir notamment Michel Kaplan, *Tout l'or de Byzance*, Paris, Gallimard, 1991, p. 37 et 39.

[13] Général L. M. Chassin, *Bélisaire: Généralissime byzantin* (504-565), Paris, Payot, 1957, p. 15.

[14] Le terme désigne à l'origine les traductions libres de Perrot d'Ablancourt, mais il est généralisable.

[15] Notes d'un lecteur anonyme, d'après les feuillets manuscrits non paginés insérés dans l'exemplaire de l'ancienne collection de Nyon conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris [8°H 3367].



[FIGURE II]:
Frontispice, gravé sur cuivre,
«ich van Lohom. fecit», de *Bellisaire ou le Conquerant*, par François Chantonnière de Grenaille, dédié à Louis de Vendôme, publié à Paris, chez Cardin Besongne, avec privilèges, 1643,
portant l'inscription: «FORTITVDINE. PIETATE ET CLEMENTIA.»
(Bibliothèque de l'Arsenal, Paris).
© Bibliothèque nationale de France.

pour l'heure, tel un nouveau Digénis, ce cavalier du siècle de Louis XIII est un preux: brave et vaillant, il est animé de l'esprit chevaleresque courtois. Il en porte l'héritage vivant.

Comme il l'était à Byzance, le nom de Bélisaire fut, depuis le VIe siècle, célèbre en Occident. Parallèlement à la légende grecque, plusieurs traditions franques, consignées par des historiens latins, s'étaient développées, comme en témoigne l'*Historia Francorum* écrite par Grégoire de Tours (VIe siècle). Dès le VIIe siècle, Frédégaire rappelait les exploits de Bélisaire dans sa chronique; puis, au XIe siècle, c'est au tour d'Aimoin de Fleury (mort en 1008) d'évoquer le général de Justinien dans une nouvelle *Historia Francorum*. Aimoin de Fleury se fit le chantre de la défaite imaginaire d'un général apparemment grandement redouté dans toute l'Europe, puisque, contrairement à l'histoire, il rapporte que Bélisaire aurait été vaincu par les Francs et qu'il serait mort au combat (*Historiae Francorum*, liv. V).

Cette tradition n'eut que peu de postérité: elle s'est largement effacée devant la légende venue de Byzance, qui était beaucoup plus signifiante, puisque le thème du retournement de fortune faisait en définitive de Bélisaire un nouveau



Job[16], ou un nouveau Tobie, une figure évoluant entre l'image du serviteur souffrant et de l'imprudent ayant mérité son sort, en posant la grave question de la justice divine. La vie de Bélisaire est une expression de l'*humilitas*; c'est un *me - mento mori*, une véritable vanité sur la fragilité des choses humaines, ainsi que le montre la tragi-comédie latine*Belisarius* écrite par le jésuite allemand Jacob Bidermann, et représentée en 1607 à Munich. A la fin de la pièce, Bélisaire apparaît sur la scène, seul, aveuglé et mendiant; il s'écrie:

Audite, cives, & miserescite milites,
[...] Date, date miserabili
Obolum vestro Imperatori Belisario.
(in *Ludi Theatrales sacri*, éd. de 1666, p. 75.)

Il s'opère alors peu à peu, et presque insensiblement, un glissement du thème de l'injustice divine à celui de l'ingratitude du prince ; la tragédie du martyr s'efface devant le choix du sacrifice. Bélisaire subit la punition des hommes comme il acceptait le jugement de Dieu, impassiblement.

Bélisaire apparaît bientôt, dans plusieurs pièces de théâtre, comme une variation sur le mythe de Phèdre ou sur la figure de Crispe[17]. Le cycle dramatique compte notamment la *comedia famosa* espagnole *El Exemplo Mayor de la De - sdicha y Capitàn Belisario* de Mira de Amescua (1625), la tragédie française *Bélisaire* de Rotrou (1644), et le *Belisario* italien de Carlo Goldoni, encore connu sous le titre de *La glorieuse cécité du grand Bélisaire*, joué à Venise en 1734. Toutes ces pièces ont en commun une même structure où les sphères du public et du privé se combinent: Justinien est trompé par Théodora, une épouse adultère qui calomnie Bélisaire[18], mais le caractère ombrageux du monarque précipite une catastrophe devenue bientôt irréversible. Ces pièces développent aussi la thématique du souverain forcé de conduire au supplice son fidèle sujet. D'un pays à l'autre, de mêmes motifs se trouvent développés au théâtre[19], tandis que l'histoire de Bélisaire se trouve associée à d'autres thèmes plus connus, qui dominent alors la scène dramatique; mais ici, c'est Bélisaire qui les absorbe; l'as-



[16] Idée formulée par Elisabeth Frenzel, art. «Belisar», in *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1988, p. 87.

[17] Marianne Béthery, dans son introduction au *Bélisaire* de Rotrou, Paris, STFM, 1998, p. 13-14, analyse ce rapprochement.

[18] Les persécutions de Théodora se greffent sur les infortunes bien connues de Bélisaire ; cette idée connaît un renouveau à la suite de la redécouverte des *Anekdota* de Procope par Nicolas Alemanni au Vatican en 1620.

[19] Les études sérielles initiées par le Professeur Sylvain Menant (Université Paris IV-Sorbonne) mettent à jour des ensembles cohérents de textes qui se succèdent, et qui constituent l'actualité littéraire d'une période.

similation culturelle se fait à son profit. Sans cesse, les œuvres racontant son histoire s'enrichissent et se transforment, afin de correspondre aux nouvelles préoccupations du temps.

Bélisaire n'est plus un héros digne des temps de la chevalerie; son histoire l'éloigne des valeurs courtoises. Il est plus victime qu'acteur: victime de son prince, victime de son impératrice, il subit un destin sur lequel il n'a finalement pas de prise. Tout ce qui le distingue et le rend estimable le conduit au supplice: trop digne d'être aimé, il ne peut, aux yeux de son souverain, qu'être coupable d'adultère. Son arrêt est prononcé; rien ne peut le sauver, et surtout pas son innocence, démontrée trop tard, ou mal comprise. Loin d'être un esprit fougueux et révolté, Bélisaire refuse de combattre lorsque c'est inutile, ou indigne de lui. Il attend, avec sérénité, la réalisation de son destin implacable.

Or l'histoire de Bélisaire, c'est aussi le temps du mythe. Au Siècle des lumières, l'image du héros connaît une popularité sans précédent, et c'est au roman publié en 1767 par Jean-François Marmontel qu'il le doit: «l'idée de Bélisaire aveugle et mendiant est devenue si familière qu'on ne peut guère penser à lui sans le voir comme je l'ai peint», se plaît à observer l'auteur dans la préface de son livre[20], qui est, selon une lettre écrite à Beaumarchais (1781), «traduit dans toutes les langues» (*ibid*, p. XXIV). Voilà qui assure sa diffusion dans le monde entier. Il existe en effet des traductions de ce texte en russe (en partie par Catherine II), en polonais, en anglais, en allemand, en italien, en hongrois et en grec moderne (1783)... La réception du livre en Hollande, en Caroline du sud et en Suède, a été étudiée. L'ouvrage trouve son origine dans une gravure représentant Bélisaire, d'après un tableau alors attribué à Van Dyck[21], où le spectacle du malheureux général frappe l'un de ses anciens soldats. Mais Marmontel fait de Bélisaire une figure allégorique porteuse des valeurs universelles des Lumières, incarnant la tolérance et le pardon ; le héros de jadis, l'homme de guerre illustre au combat, est devenu un sage vertueux. Tel un nouveau Socrate, Bélisaire émeut ses contemporains, qui plaignent en lui l'image de l'innocence injustement persécutée. Par la hauteur de son exigence morale, qui est sans exemple, le héros s'est fait grand homme. L'acceptation volontaire de son destin par Bélisaire le rend sublime. Nouvelle figure christique, le général de Marmontel apparaît comme un nouveau père de l'humanité, bienfaiteur, mais laïc. Désormais, la morale peut se penser par et pour les hommes, sans le

[20] Ed. Robert Granderoute, Paris, STFM, 1994, p. 5.
[21] Voir les *Mémoires* de J.-F. Marmontel, éd. critique par John Renwick, Clermont-Ferrand, G. de Bussac, 1972, I, livre VIII, p. 237.



recours à la divinité ; l'espace éthique a seulement besoin de forger ses propres modèles pédagogiques.

L'ouvrage se ferme sur la réconciliation de Bélisaire et de Justinien, dans une scène gravée par Gravelot, pour l'édition princeps de 1767, mais Bélisaire garde en sa chair la marque indélébile de l'ingratitude du prince. Dans le tableau de Jacques-Louis David représentant *Bélisaire reconnu par un soldat ayant servi sous lui* (1781, Lille, musée des Beaux-arts), la misère du héros, parce qu'elle est figée pour l'éternité dans un geste statique, surgit avec scandale. La formule, déjà millénaire, *Date obolum Belisario*, est gravée pour toujours dans la pierre en latin. Elle a été perçue comme un terrible réquisitoire annonçant la mise à mort du souverain. L'illusion de vérité archéologique accrédite une scène de l'antiquité classique qui ne renvoie pas à la réalité historique de Byzance à l'époque de Justinien ; mais sa romanité idéale, tirée du modèle de la Rome d'Auguste, esquisse tout un horizon d'attente fait de grandeur et de vertu, conforme à l'image idéalisée de Bélisaire qui s'est diffusée dans la conscience européenne depuis le roman de Marmontel. Le grand homme entre au panthéon de ses pairs. La composition est simplifiée, théâtralisée ; elle gagne donc en efficacité. Mais bien plus qu'un programme révolutionnaire, ou qu'un appel aux armes réductible à un message politique radical et violent, l'image fait éclater le sentiment universel de révolte face au spectacle intolérable de l'injustice, car la représentation provoque un effet cathartique reposant sur la terreur et la pitié. Le malheur de Bélisaire est insupportable pour le spectateur ; il remet aussi en cause la justice des hommes. La combinaison de l'universel et de l'individuel fait de la représentation une icône, et de Bélisaire un reproche vivant à la conscience comme au système judiciaire.

Dépassant les contingences politiques, la vertu de Bélisaire prend une valeur symbolique: valable de régime en régime, sa fidélité et son pardon apparaissent comme un idéal de vertu inaccessible[22]. L'homme parfaitement vertueux ne peut qu'être admiré, sans être imité (d'ailleurs, au cours de la Révolution, une attitude semblable aurait plutôt été tenue pour une trahison que comme une action héroïque). La valeur exemplaire de Bélisaire ne vaut que par son refus catégorique de la vengeance. Ses choix l'écartent autant des valeurs aristocratiques, qui exigent que l'on demande réparation des offenses, que des nouvelles idéologies progressistes, qui autorisent les malheureux à se révolter. La décrépitude du corps de Bélisaire rend sensible la construction abstraite des



[22] Voir notre article sur «Bélisaire: personnage historique, mythique et allégorique», in *Voltaire, Raynal, Rousseau, Allégorie, Studies on Voltaire and the Eighteenth century* (*SVEC*), Oxford, Voltaire Foundation, 2003: 07, p. 411-428.

idées morales qu'il figure.

Ainsi, les écrivains et les artistes du Siècle des lumières ont fait accéder la figure légendaire de Bélisaire au rang d'un mythe ; ils n'avaient nul besoin de faire du général un héros vaillant et guerroyant ; le souvenir seul de ce qu'il avait été suffisait à faire admirer sa constance dans l'infortune. Il ne valait pas, comme les autres héros, pour l'énergie et la (volonté de) puissance que confèrent, dans la jeunesse, la force des armes à qui sait les manier, mais par son infinie résignation, unique en son genre, n'ayant d'égal que l'abnégation du Christ, dans un autre monde. L'orgueil se troque contre l'humilité. Quittant la saga, l'épopée, le récit populaire relatant les aventures d'un homme exceptionnel soutient désormais une figure qui est potentiellement signifiante pour chacun d'entre nous, d'âge en âge et de pays en continent. L'enseignement de Bélisaire s'adresse à l'individu, et vaut pour tous les hommes.

Traversant les siècles, la légende devient mythe, car le mythe se nourrit de ses renouvellements constants qui assurent sa pérennité. Ainsi, dans la tragédie de Victor-Joseph Etienne de Jouy (Paris, 1818-1825), Bélisaire est vu comme l'emblème des victimes de l'Empire ; puis, il représente l'Empereur lui-même à la chute du régime, retraçant la «prodigieuse ascension du soldat de fortune, sa chute non moins vertigineuse»[23].

Le *Belisario* de Donizetti, représenté à la Fenice en 1836, contribua beaucoup à la popularité du thème de Bélisaire au XIXe siècle. L'opéra italien, écrit sur des paroles de Cammarano, puise aux sources les plus diverses des littératures anciennes, le héros étant rapproché à la fois d'Agamemnon et d'Oedipe[24]. Bélisaire y est alors perçu comme un Grec, l'opéra renouant ainsi avec les origines orientales de la légende (les Italiens refusant traditionnellement de voir dans ce byzantin fruste, voire barbare, l'un de leurs ancêtres héritiers de la Rome antique)[25]. Le héros malheureux, soutenu par ses enfants, déclare alors: «Dieu gouverne le sort de l'Empire, et, chaque Grec, en combattant vaillam-



[23] Jean Tulard, cité in «Figures historiques et figures mythiques» par Nicole Ferrier-Caverivière, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Editions du Rocher, 1988, p. 603.

[24] Bélisaire avoue, à la scène 13 de l'acte I, avoir tué son propre fils pour protéger son prince, comme Laïos et Jocaste voulurent écarter Oedipe. A l'acte IV, la fureur d'Antonine la rapproche de Phèdre et d'Hermione. Tout l'acte I voit la préparation du supplice de Bélisaire par Antonine qui, telle une nouvelle Clytemnestre, s'apprête à perdre son mari avec l'aide de son amant Eutrope qui joue le rôle d'Egisthe (voir *Agamemnon* et les *Choephores* d'Eschyle). Bélisaire aveugle est guidé par sa fille Irène à l'acte II, comme Oedipe l'était par Antigone dans *Oedipe à Colone* de Sophocle.

[25] La tradition qui voit en Bélisaire un Grec au XIXe siècle commence avec le roman historique de Mme de Genlis (Paris, 1808), et se poursuit avec le tableau de François-Joseph Kinsoen, *Bélisaire à côté du lit de son épouse Antonina* (1817, Bruges, Groeningmuseum), qui illustre un épisode du roman de Marmontel, et qui présente Tibère en costume grec.



ment pour sa patrie deviendra un nouveau Bélisaire»[26]. Il faut aussi y voir des échos aux problèmes contemporains de la Grèce, aux prises avec la domination turque, dans une situation qui passionne alors toute l'Europe, d'André Chénier, à lord Byron et à Delacroix. Le livret de l'opéra ressemble à un patchwork de morceaux empruntés aux grands textes de notre civilisation ; la vie de Bélisaire y perd de son originalité, mais le texte y trouve une nouvelle légitimité, fût-elle d'emprunt: l'histoire de Bélisaire, bien connue en Europe depuis le roman de Marmontel, se lit désormais à la manière des tragédies antiques. La figure repose sur un jeu de miroirs référentiels, dont les motifs sont partagés par toute l'Europe ; ce n'est donc pas un hasard si l'Europe toute entière ne cessa de représenter, mais aussi de chanter et de traduire, l'opéra de Donizetti[27], après s'être universellement passionnée pour le *Bélisaire* de 1767.

L'histoire de Bélisaire demeure cependant l'un des rares exemples de la destinée posthume d'un héros aussi constamment célèbre qu'éternellement oublié. Le mythe littéraire de Bélisaire semble en effet voué, tel un phénix, à renaître à jamais de ses cendres. Bélisaire paraît oublié à présent, mais il demeure jusqu'à aujourd'hui le héros d'un grand nombre d'ouvrages. Ainsi, Robert Graves a publié un *Count Belisarius* à Londres et à New York en 1938, un roman historique traduit dans toutes les langues européennes (en allemand, en espagnol, en français, etc.), qui donne une biographie romanesque du personnage, développant le folklore du «Prince Blanc». Le Prince Michel de Grèce n'a pas oublié non plus de faire jouer un rôle au général de Justinien dans son *Palais des larmes* (Paris, 1988), qui prend la forme de mémoires posthumes de Théodora, tout comme Bélisaire apparaît, bien que fugitivement, dans le film franco-italien *Théodora* de Riccardo Freda en 1952. Aucune peinture du siècle de Justinien ne semble pouvoir se passer de Bélisaire. Même lorsqu'il n'en est plus la vedette, il reste l'un des protagonistes incontournables du récit. Il accrédite les situations et leur apporte un parfum d'éternité.

Le mythe de Bélisaire est une histoire sans fin. Ainsi, un dernier roman policier à tendance érotico-ésotérique, *Bélisaire ou le mendiant de Sainte-Sophie*, publié à Paris en 2001 par Franck Gardian, a su le ressusciter d'une manière inédite: le héros y expie le meurtre de sa femme Antonine, et devient, à la fin du livre, un nouveau chevalier de la table ronde dévolu à la garde d'un nouveau Graal, tel un frère inconnu des Lancelot et des Perceval! Lyon Sprague de



[26] Trad. par Alexandre Soffietti, Lyon, 1840, p. 19.
[27] Voir Théophile Gautier in *Histoire de l'art dramatique en France*, Leipzig, Hetzel, 1858-1859, t. 3, p. 118 sqq.

Camp l'a sacrifié, quant à lui, à son récit de science-fiction, *Lest Darkness Fall*., publié aux Etats-Unis en 1939. Le général y est vaincu, et ses troupes anéanties. Mais Bélisaire est arrêté par un homme venu du XX^e siècle: même le plus grand général de l'Empire ne peut résister à un adversaire venu du futur. L'auteur y exploite des moyens comparables à ceux utilisés jadis par les historiens latins: la renommée et le prestige de Bélisaire sont en effet si grands, que seule l'inversion du cours du temps semble pouvoir avoir raison de lui. Même lorsqu'il n'est pas victorieux, le héros, fût-il malheureux, résiste de toutes ses forces et par tous les moyens aux assauts qui prétendent l'emporter.

Depuis des siècles, Bélisaire connaît une destinée posthume aussi considérable que méconnue. Ayant évolué au fil de l'histoire de l'empire byzantin, le thème suscite toujours l'intérêt de nos contemporains. Or, c'est bien à une réécriture de l'histoire que Bélisaire doit sa renommée, entendons que la vie du grand général de Justinien, dont les campagnes et les actions furent peintes avec tant de détails par Procope, ne prit un réel poids, une réelle valeur, qu'à partir du moment où elle fut parachevée par la légende. Sans sa fin malheureuse, la vie de Bélisaire était inachevée, parce qu'il lui manquait une apothéose. L'apothéose de Bélisaire ne se fait pas par la félicité, ni dans la gloire, fût-ce, comme Hercule, sur un bûcher où sont rassemblés sa dépouille et ses trophées: elle se fait dans l'anonymat et la déchéance ; elle se fait par la résignation et dans le silence d'un vieillard condamné à mendier son pain dans les rues de Constantinople, car cette chute apporte la leçon qui manquait au récit exemplaire de toute une vie.

Bélisaire est un héros, ou plutôt un anti-héros; il est moins connu pour ses exploits que pour ses malheurs, il est moins admiré pour ses campagnes que pour sa soumission. L'image du vieillard aveugle et mendiant a complètement recouvert celle du guerrier.

Or, déjà dans les *Guerres*, Procope faisait de Bélisaire un héros qui n'avait rien d'héroïque; certes, le temps de l'historien, le Siècle de Justinien entièrement tourné vers le modèle de Rome, n'est pas propre aux inventions de combats fabuleux comme il s'en trouve dans l'épopée de *Digénis Akritas*; les histoires de Procope se veulent rationnelles et ne prétendent rapporter que les faits vrais dont l'auteur a lui-même été témoin. Mais en peignant les grandes campagnes de Justinien, il ne fait de son général qu'un instrument exécutant ses volontés, jamais un décideur, jamais un véritable chef. Bélisaire est aux ordres, et quand bien même applique-t-il les consignes de son Prince avec une détermination, une bravoure et une fidélité sans exemple, il n'a pas d'emprise sur le monde. Ni grand conquérant, ni colosse des frontières, Bélisaire est un personnage de second ordre, vidé de sa consistance, un héros errant sans épopée. Avant le roman de Marmontel, le personnage ne dispose pas même d'un récit fixe et bien structuré relatant ses aventu-



res. Jusqu'au dix-huitième siècle, seul un montage disparate d'ouvrages, comprenant les livres historiques de Procope, les légendes et le chant byzantin, avait permis de perpétuer son souvenir sans unifier son histoire. Le personnage était reconnaissable, mais sans se ressembler tout à fait, et les faits historiques contredisent toujours la fabrication de l'exemple. La biographie lutte contre la fable ; l'exemplarité morale de Bélisaire s'en trouve contestée, et finalement refusée.

Bélisaire gagna aussi la renommée d'être invincible, quoiqu'il ne fut pas invaincu. Toujours à la tête de ses soldats, le grand capitaine combat, certes ; mais il se fond parmi ses troupes, ce n'est pas un héros solitaire aux exploits individuels. Sa vertu même paraît sans cesse mal comprise, que ce fût par ses soldats ou par son empereur. Dans les*Anekdota* (*Histoire secrète*), Procope reproche au général son inaction, ravalée au rang de passivité, voire de faiblesse, notamment envers les femmes[28] et face aux vexations que lui fait injustement endurer Justinien. C'est que Bélisaire, général byzantin, héros européen, est écartelé entre des valeurs contraires: la fougue meurtrière des guerriers grecs, ses ancêtres, la discipline raisonnée du *Jus armorum* romain, son modèle, et les vertus de clémence et de pitié qu'il devait illustrer en tant que l'un des premiers héros chrétiens, l'âme de son temps.

Bélisaire est bien un héros byzantin en ce qu'il fait la synthèse de toutes ces tensions plus qu'il ne parvient à les résoudre: chacun de ces héritages résonne en lui avec la même force ; par son image, des conceptions différentes de la valeur, de la vertu, de l'art militaire coexistent, sans qu'aucune tendance finisse par s'imposer sur les autres. Tous ces paradoxes sont, aux yeux de l'Occident, l'essence même de Byzance. Bélisaire est bien un ancêtre des Acrites, en ce que, de défenseur des frontières, il est devenu héros imaginaire ; mais un précurseur appartient aux temps qui l'ont façonné ; il ne ressemble pas aux enfants qui lui doivent le jour. Son modèle a pu influencer des épigones, mais son destin l'individualise.

Comme l'annonçait déjà Dante, il semble bien que Justinien se soit longtemps effacé devant son général, qui parut renouveler, quoique ce fut au nom de l'Empereur, les exploits d'Alexandre et de César, laissant se réaliser, du moins dans la littérature, le «rêve éternel» (Hélène Ahrweiler) universel de Byzance, car Bélisaire porte à la fois l'idée de sa grandeur et de sa décadence. Il se fait synecdoque d'un Empire dont l'histoire est à l'image de ses épopées, où les récits des guerres tiennent lieu d'histoires d'amour. Bélisaire est européen, parce



[28] Contrairement à Digénis, Bélisaire ne fut pas heureux en amour, étant constamment manipulé par son épouse, Antonine, qu'il aimait aveuglément, quand ce ne fut pas par l'impératrice Théodora. Selon Procope, il n'usa jamais de la force ou de son prestige envers une femme, ne s'intéressant pas même à ses captives. Cf. Pierre Maraval, dans son éd. des *Anecdota ou Histoire secrète*, de Procope, Paris, Les Belles Lettres, coll. «La roue à livres», 1990, note 16, p. 149.



[FIGURE III]:
Bélisaire portant son guide piqué par un serpent, gravure sur cuivre par Auguste Boucher Desnoyers (1806), dédiée dans la planche: «Dédié à Son Excellence Monseigneur Charles Maurice Talleyrand, Membre des Relations Extérieures», d'après le tableau perdu du baron François Gérard (1795).
(Collection particulière).
© Cliché de l'auteur.

qu'il est moins à la frontière, conçue comme limite, qu'au carrefour des cultures, car il est grec et romain, chrétien et païen, occidental et oriental, parce qu'il appartient à l'antiquité et au Moyen Age, qu'il est héritier du passé et bâtisseur de l'avenir. L'Europe des cultures ne s'embarrasse pas des frontières, mais elle détermine des ères où des figures sont efficaces, et des espaces où les images se contaminent. Le paradoxe de Byzance, du moins pour la période protobyzantine, c'est de combiner plusieurs systèmes de représentations. Tel est aussi celui de Bélisaire. Tel est encore celui des héros qui, pour être exemplaires, doivent fondre en une seule identité différents individus.

Ainsi, une gravure représentant *Bélisaire portant son guide piqué par un serpent* par Desnoyers (1806) [FIGURE III], d'après le tableau perdu du baron Gérard (1795), rappelle que si Bélisaire a traversé les siècles, c'est que, né en Europe, il a su constamment en refléter les préoccupations complexes, soutenant des questions d'ordre moral, politique et historique, par la densité d'une figure poétique qui touche la sensibilité[29], et à laquelle le contexte donne les échos particuliers car, pour reprendre la belle formule de Raymond Trousson,



«l'homme vit de ses mythes où il se retrouve et se poursuit»[30]. Même si la vie de Bélisaire est différente de celle de Digénis, si un vieillard ne peut rivaliser avec un superbe chevalier, ils racontent l'un et l'autre une même histoire, celle de l'empire byzantin, saisi dans ses modulations, que ce soit au fil de la construction de son image, ou dans la transmission de son héritage à la postérité. Si le folklore attaché à la figure de Digénis est toujours vivant en Orient, Bélisaire, lui, apparaît plutôt comme le survivant d'un autre temps en Occident.

Il n'en était cependant pas moins grand temps de donner enfin à Bélisaire la place qui lui revient de droit dans un monde, même imaginaire, qu'il avait pourtant déjà conquis réellement une première fois, il y a bien longtemps. Les particularités de ce héros peu commun font même de Bélisaire l'un des personnages les plus importants de l'empire byzantin, du moins sur le plan de sa postérité littéraire et artistique.



[29] L'image doit être rapprochée des représentations de saint Christophe portant le Christ, ou du Bon Pasteur, mais aussi d'Hercule, le modèle de force et d'endurance, tout en ayant des répercussions idéologiques contemporaines, puisque la gravure est dédiée à Talleyrand.

[30] *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes*, Paris, Minard, 1965, p. 6.



Ο ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΜΥΘΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΡΑΛΙ ΜΑΡΚΟ ΩΣ ΠΡΟΣΤΑΤΗ ΤΩΝ ΣΥΝΟΡΩΝ ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΒΟΥΛΓΑΡΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Kyril Topalov

ΝΙΚΟΛΑ ΚΟΖΛΕΒ «Ο ΜΑΥΡΟΣ ΑΡΑΠΗΣ ΚΑΙ Ο ΧΑΪΔΟΥΚΟΣ ΣΙΝΤΕΡ»

Νοούμενος ως νοτιοσλαβικό αντίστοιχο του πολύ παραγωγικού βυζαντινού λογοτεχνικού και λαογραφικού μύθου «Διγενής Ακρίτας», ο αρχέτυπος «Κραλί Μάρκο - προστάτης των συνόρων της ελευθερίας», το ίδιο παραγωγικός σε όλη την εποχή της Βουλγαρικής Αναγέννησης, προϋποθέτει σοβαρές γνώσεις πάνω στα λαογραφικά κείμενα, τα οποία αφορούν τη ζωή και τα κατορθώματα του Κραλί Μάρκο, μιας ιστορικής προσωπικότητας του Μεσαίωνα με ενδιαφέρουσα μυθοπλαστική και μυθοερμηνευτική απήχηση στους αιώνες της τουρκικής σκλαβιάς. Αυτή η απήχηση κατόρθωσε να μεταπλάσει την ιστορική μορφή ενός ασήμαντου ηγέτη, όπως ήταν στην πραγματικότητα ο Κραλί Μάρκο, σε σύμβολο της αθάνατης ελπίδας του βουλγαρικού λαού για ελευθερία και ανεξαρτησία και σε αδιαφιλονίκητο πρότυπο της ψυχολογικής και ηθικής ταυτότητας του βουλγαρικού έθνους. Τα τραγούδια για τον Κραλί Μάρκο που έχουν δημοσιευθεί σε συλλογές και σε άλλες εκδόσεις ανέρχονται σε εκατοντάδες, και ακόμη περισσότερα είναι όσα φυλάσσονται σε διάφορα επιστημονικά και ιδιωτικά αρχεία, πράγμα που δυσχεραίνει εξαιρετικά την ανακάλυψη και τη χρησιμοποίησή τους για την πραγμάτευση του ερευνητικού μας προβλήματος. Είναι δουλειά τεραστίου όγκου, και αυτή η περίσταση αναπόφευκτα επιβάλλει στη μελέτη μου και έρευνα πολλών κειμένων, και στήριγμα σε σταθερά μυθοπλαστικά μοντέλα τόσο στη λαογραφία, όσο και στη λογοτεχνία της Αναγέννησής μας.

Η μελέτη των λογοτεχνικών κειμένων των 18ου και 19ου αιώνα, τα οποία ερμηνεύουν καλλιτεχνικά και ιδεολογικά διάφορες πτυχές της πληθωρικής, συχνά αντιφατικής αλλά πάντα ενδιαφέρουσας μορφής του νοτιοσλαβικού προστάτη των συνόρων του σπιτιού, του γένους, της εθνικότητας, της πίστης και της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, δεν περιορίζεται μόνο στη διερεύνηση των έργων που εντάσσονται στην «καθαρή λογοτεχνία», αλλά επεκτείνεται και στη διερεύνηση των πρώτων ποιητικών προσπαθειών μιας λογοτεχνικής ερμηνείας της μορφής του Κραλί Μάρκο, ακόμη κι αν αυτές



οι προσπάθειες δεν έχουν αποσπαστεί εντελώς από τους αιώνιους αισθητικούς κανόνες της φολκλορικής ποίησης. Σ΄ αυτόν το τομέα, η βουλγαρική και η ελληνική λαογραφική και λογοτεχνική πρακτική μάς προσφέρουν σχεδόν το ίδιο μυθοερμηνευτικό μοντέλο του μυθοπαραγωγικού αρχετύπου, γνωστού στη μία περίπτωση με το όνομα Διγενής Ακρίτας και στην άλλη με το όνομα Κραλί Μάρκο. Η σύμπτωση αυτή οφείλεται, αναμφίβολα, στην εμπειρία της τουρκικής σκλαβιάς που μοιράστηκαν οι βαλκανικοί λαοί. Το ζυμωμένο με βία κοινό βαλκανικό μοντέλο ζωής και σκέψης ευνοεί τη σχέση ανάμεσα στη φολκλορική και λογοτεχνική μυθοπαραγωγική συνείδηση και στα αρχέτυπα σήματα που πηγάζουν από τις πιο βαθιές θρακικο-ελληνικές, ευρωασιατικο-πρωτοβουλγαρικές ή ευρωβαλκανικές-σλαβικές πολιτισμικές αποθήκες, όπου φυλάσσονται αναμνήσεις από τιτάνιες μονομαχίες και συγκρούσεις, προκαλούμενες πάντα από την ανάγκη της υπεράσπισης των ημέτερων ή της παραβίασης των ξένων συνόρων. Με άλλα λόγια, η κοινωνική και η πολιτική πραγματικότητα στα Βαλκάνια στους αιώνες του τουρκικού ζυγού, και ιδιαίτερα στους τελευταίους, όχι μόνο εκσυγχρονίζει αυτά τα σήματα αλλά και τα αναπαράγει δημιουργικά, μέσα από τους δύο πιο «επικούς» κλάδους του βαλκανικού φολκλόρ: τα ηρωικά (παλληκαρικά) και τα κλέφτικα τραγούδια. Ξέρουμε, βέβαια, από τη μια πλευρά, ότι οι κανόνες της μονομαχίας παραβιάζονται πού και πού από την επέμβαση, κατά την αποφασιστική στιγμή για το αποτέλεσμα της μάχης, και άλλων «μονομάχων» (σταυραδερφιών, τυχαίων σύμμαχων, ακόμα και του ίδιου του Θεού), και από την άλλη, ότι η υπόθεση της πλειονότητας των κλέφτικων τραγουδιών περιορίζεται σε συγκεκριμένο επεισόδιο της μοίρας συγκεκριμένου ήρωα, ο οποίος στις περισσότερες περιπτώσεις είναι ο ίδιος ο καπετάνιος, ο αρχηγός της ομάδας.

Τα χαρακτηριστικά της σχέσης ανάμεσα στο φολκλόρ και τη λογοτεχνία μάς οδηγούν στο συμπέρασμα πως η ποιητική πρακτική της Αναγέννησής μας ακολούθησε και σ' αυτή την κατεύθυνση, όπως και σε πολλές άλλες, τη λογική του φολκλορικού μοντέλου. Πολύ σημαντικά και εκφραστικά παραδείγματα είναι τα ποιήματα «Ο Μαύρος Αράπης και ο Χαϊδούκος Σιντέρ» του Νικόλα Κόζλεβ (για μονομαχία) και «Ο Αρματολός» του Γριγόρ Παρλίτσεβ (για μαζική υπεράσπιση των συνόρων). Τα στενά πλαίσια της παρούσας ανακοίνωσης με υποχρεώνουν να αναφερθώ εδώ μόνο στο πρώτο ποίημα.

Στη μορφή του Χαϊδούκου Σιντέρ, ο ποιητής Νικόλα Κόζλεβ ενσαρκώνει το αιώνιο όνειρο του λαού για προστάτη και απελευθερωτή, ένα όνειρο που εμπνέει και άλλα λογοτεχνικά έργα της εποχής και το οποίο ριζώνει, κατά κύριο λόγο, στον φολκλορικό ποιητικό μύθο για το Κραλί Μάρκο και για τους άλλους ήρωες του ίδιου κύκλου δημοτικών τραγουδιών. Όπως στα δημοτικά τραγούδια, έτσι και εδώ η συμπλοκή ανάμεσα σε κατακτητές και

σκλάβους παίρνει τη μορφή της μονομαχίας μεταξύ δύο παλικαριών, τα χαρακτηριστικά των οποίων ως ένα μεγάλο βαθμό αντιστοιχούν στους κανόνες του λαογραφικού-επικού αισθητικού συστήματος. Μπορούμε να πούμε, μάλιστα, ότι τα χαρακτηριστικά αυτά είναι ακόμα πιο σχηματικά από εκείνα των δημοτικών τραγουδιών, όπου απαντώνται πολύ περισσότερες λεπτομέρειες από την ιδιωτική ζωή των ηρώων, και όπου υπάρχουν επεισόδια δοσμένα συχνά με λογοτεχνική και καλλιτεχνική ακρίβεια. Η περιγραφή, π.χ., της φυσιογνωμίας του κατακτητή εξαντλείται σε ένα τυπικά φολκλορικό στερεότυπο: «άσχημο παλικάρι, με άσπρο άλογο Μαύρος Αράπης» και η περιγραφή των ληστρικών του επιδρομών του περιορίζεται σε μερικές γνωστές εικόνες με την αρωγή του συμβολικού λαογραφικού αριθμού εννέα. Ενδεικτικός είναι και ο τρόπος με τον οποίο περιγράφεται η εμφάνιση του κακού: ο Μαύρος Αράπης παρουσιάζεται απλά, έτσι όπως ενσκήπτουν και πολλές άλλες συμφορές, και μ΄ αυτό τον τρόπο εκφράζεται με ακόμη μεγαλύτερη ενάργεια η ιδέα για την απεραντοσύνη της σκλαβιάς, για τη συνεχή απειλή της βίας και της σκληρότητας κάτω από την οποία ζουν οι απλοί άνθρωποι.

Η εξέλιξη της υπόθεσης πάει και πιο μακριά, σύμφωνα με τους κανόνες του γνωστού φολκλορικού μοντέλου: οι δυστυχισμένοι κάτοικοι της περιοχής απευθύνουν θερμή παράκληση για σωτηρία, η οποία τελικά φτάνει στο «παλικάρι των παλικαριών», τον προστάτη του λαού Σιντέρ. Η περιγραφή της μορφής του ήρωα καταφεύγει στην υπερβολή. Ο Κραλί Μάρκο, π.χ., παρουσιάζεται σαν γίγαντας με χαρακτηριστικά μυθολογικού ήρωα: το ένα μουστάκι του είναι «σαν τρία ποκάρια μαύρα», τα φρύδια του είναι «σαν τα μαύρα φτερά του χελιδονιού», το σπαθί του έχει βάρος εξακόσια κιλά και με μία κίνηση σκοτώνει όλους του τους εχθρούς, το άλογο του και σε πέτρα να πατήσει, βουλιάζει ως τα γόνατα, ο ήρωας έρχεται σαν τεράστιο μαύρο σύννεφο, κλπ. Με παρόμοιο τρόπο, το λαϊκό τραγούδι περιγράφει και το συνήθη εχθρό του, τον Μαύρο Αράπη. Ο Κόζλεβ χρησιμοποιεί επίσης υπερβολές, άλλα στηρίζεται εξίσου και σε ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, σε λεπτομέρειες οι οποίες εμπνέουν την ιδέα για ένα δυνατό άλλα απόλυτα αληθινό πρόσωπο: «καλλωπισμένος με σαμουρόγουνο καλπάκι (χαρακτηριστική λεπτομέρεια του ρούχου του παλικαριού από τον ηρωικό κύκλο), οπλισμένος με σκληρή γκλίτσα». Ο ρεαλισμός και τα στοιχεία μιας λογοτεχνικής ποιητικής ενδυναμώνουν ιδιαίτερα στο κεντρικό μέρος του ποιήματος, όπου αναπλάθεται η συνάντηση και η μάχη των δύο παλικαριών. Η ανταλλαγή προκλητικών αντεγκλήσεων πριν αρχίσει η μάχη, τυπικό στοιχείο στη σύνδεση των ηρωικών τραγουδιών, ξεχωρίζει από το φολκλορικό στερεότυπο της πιστής ψυχολογικής παρακολούθησης των αντιδράσεων και των επιχειρημάτων των δυο αντιπάλων.

Η ψυχοσυναισθηματική ισορροπία που διέπει το έργο του Κόζλεβ φαί-



νεται από το γεγονός ότι ανάμεσα στα λόγια του Σιντέρ δεν υπάρχουνε φουσκωμένες φράσεις, ούτε επιχειρείται μια τεχνητή ψευδο-ηρωική εξιδανίκευση. Οι προκλητικές αντεγκλήσεις, τις οποίες ο ήρωας απευθύνει προς τον εχθρό του, έχουνε καθαρά προσωπικό χαρακτήρα - πως εκείνος δεν λογαριάζει καλά αν πιστεύει ότι θα τον νικήσει, επειδή ακόμη και χωρίς να διαθέτει τον οπλισμό του Αράπη, ο Σιντέρ είναι μεγαλύτερο παλικάρι. Και αν ο ήρωας δεν είχε πει αυτά τα λόγια στη στιγμή της επίθεσης του Αράπη, θα φαινόταν νεανική καυχησιά. Απεναντίας, βεβιασμένα φαίνονται τα λόγια του άγριου εχθρού, ο οποίος κομπάζει όχι μόνο για τη δύναμη του, άλλα και για τα κατορθώματα των επιδρομών του. Αυτός ο κομπασμός φτάνει στα όρια της υπερβολής, η οποία δεν είναι χαρακτηριστική σε τόσο μεγάλο βαθμό για το ύφος ενός τέτοιου ποιήματος. Βγαίνοντας μ΄ αυτόν τον τρόπο από τα σύνορα του ρεαλιστικού τύπου απεικόνισης, ο ποιητής όχι μόνο επιτυγχάνει να εκφράσει δυναμικά την ιδέα της σκλαβιάς αλλά δικαιολογεί και την οργή με την οποία το παλικάρι Σιντέρ ορμά στην αποφασιστική μάχη. Όπως στα ηρωικά λαϊκά τραγούδια, όπου συνήθως οι μονομαχίες περιγράφονται ολιγόλογα, με αδρές γραμμές, χωρίς ψυχολογικές η άλλες λεπτομέρειες, έτσι και στο ποίημα αυτό η παρουσίαση της μάχης δεν περιέχει λεπτομέρειες. Ο ποιητής όμως κατορθώνει να δημιουργήσει την εντύπωση της δραματικότητας και της δύναμης με τη βοήθεια των μεταφορών και με την απήχηση τους στην φύση.

Το επεισόδιο της μάχης, συνήθως πολύ σύντομο στα λαϊκά ηρωικά τραγούδια, εδώ δεν τελειώνει με το θάνατο του εχθρού. Ο πιο ρεαλιστικός (σε σύγκριση με την λαϊκή επική παράδοση) χαρακτήρας της απεικόνισης, ανεξάρτητα από το ρομαντικό-ηρωικό ύφος του ποιήματος, επιβάλλει τη μεγέθυνση του επεισοδίου της μάχης. Με τον τρόπο αυτό, ο ποιητής πιθανόν να υπαινίσσεται τη δυσκολία και τη μεγάλη διάρκεια του επικείμενου απελευθερωτικού αγώνα. Ο νέος κίνδυνος που προκύπτει ξαφνικά, δηλαδή το μανιασμένο άλογο του σκοτωμένου εχθρού, προσφέρει στον δημιουργό την ευκαιρία για έναν εύστοχο ψυχολογικό ελιγμό: Προκειμένου ο Σιντέρ να ανακτήσει το θάρρος και τη δύναμή του, φέρνει στο νου του όλες τις δυστυχίες που προκάλεσε αυτό το άσπρο άλογο-τέρας μαζί με το αφεντικό του στο λαό. Η δεύτερη νίκη του παλικαριού εκφράζει την πίστη και την βεβαιότητα του ποιητή ότι ο αγώνας για ελευθερία αργά ή γρήγορα θα ευοδωθεί.

Το τελευταίο μέρος του ποιήματος καταλαμβάνει το ένα τρίτο της συνολικής έκτασης του κειμένου, κάτι που επίσης δεν είναι τυχαίο. Αντί για τις σύντομες περιγραφές της σκλαβιάς στην αρχή του ποιήματος, στο τελευταίο μέρος του συναντάμε μία χαρούμενη εικόνα της ελεύθερης ζωής, της ευτυχίας, των έργων της ειρήνης, των γάμων, των διαφόρων λαϊκών εθίμων και γιορτών κ.α. Στα λαϊκά τραγούδια τέτοια «κοινωνικά» και «πολιτικά»

στοιχεία δεν είναι συνηθισμένα. Η παρουσία τους εδώ είναι φυσικό αποτέλεσμα της νέας ουσίας και του νέου ρόλου της λογοτεχνίας στην εποχή της βαλκανικής Αναγέννησης.

Ανάμεσα στα άλλα ποιήματα της εποχής, ο «Μαύρος Αράπης και Χαϊδούκος Σιντέρ» του Νικόλα Κόζλεβ βρίσκεται πιο κοντά στην ποιητική του φολκλόρ, οι ήρωες του ποιήματος αυτού δεν έχουν μετατραπεί σε καλλιτεχνικούς λογοτεχνικούς χαρακτήρες ούτε βρίσκουμε σ' αυτόν μια ολοκληρωμένη ψυχολογική ανάλυση. Παρατηρούμε όμως μια σοβαρή παραβίαση των κανόνων του επικού λαϊκού τύπου ποιητικής τέχνης, την -έστω δειλή- παρουσία μιας λογοτεχνικής ποιητικής, το σπάσιμο του λαϊκού-επικού πλαισίου και την τοποθέτηση της υπόθεσης σε ένα πιο καθαρά «λογοτεχνικό» κείμενο. Αν θελήσουμε να το πούμε πιο αυστηρά, το ποίημα αυτό βρίσκεται μεταξύ του φολκλόρ και της λογοτεχνίας: ακόμα δεν έχει γίνει αληθινή λογοτεχνία (για τη διαπίστωση αυτή αρκεί και μόνο ότι δεν έχει χαρακτήρες), άλλα δεν είναι πια φολκλόρ, επειδή η ουσία της απεικόνισης το ξεχωρίζει φανερά από τα αισθητικά χαρακτηριστικά του λαϊκού τραγουδιού.

Με το ποίημα αυτό, ο Νικόλα Κόζλεβ σηματοδοτεί την αρχή της μεγάλης επίδρασης του μοτίβου για τον προστάτη από ξένους κίνδυνους (ο Διγενής Ακρίτας, ο Κραλί Μάρκο κ.ά.), μια επίδραση που έμελλε να φέρει πολλούς καρπούς στη λογοτεχνία μας.



LE CYCLE ACRITIQUE DANS LE MONDE SLAVE

Hélène Kaplan

La surprise causée par les bouleversements survenus à la fin du 20ème siècle dans certains pays de l'Europe Centrale et Orientale (et de l'ex-URSS en particulier) ainsi que les conflits et les explosions inattendus - et parfois apparemment inexplicables- provoqués par ces bouleversements ont incité les historiens à rechercher des tendances cachées pendant des siècles mais qui ont toujours existé comme un feu sous la braise.

L'étude de l'héritage akritique s'inscrit dans le cadre de ce type de recherches. Toutefois, alors que les survivances épiques étudiées par l'historiographie sont généralement des sources d'antagonismes, la tradition de Digénis fait apparaître, quant à elle, des éléments de rapprochement. À ce titre, elle s'offre comme une thématique privilégiée à l'époque de la construction européenne.

L'Université de l'Europe, qui travaille en relation étroite avec le Réseau d'Information et de Documentation sur les pays d'Europe Centrale et Orientale (RIDECO), conduit une enquête pluridisciplinaire et plurirégionale sur la diffusion et la postérité de Digénis Akritas dans différents pays. Cette enquête concerne les pays d'Europe occidentale, y compris ceux d'Europe du Nord, les Balkans et la Russie européenne, et s'étend également vers l'Est, jusqu'aux pays du Caucase et d'Asie Centrale.

Parmi tous les pays étudiés, c'est dans les régions russes que la présence de la "tradition de Digénis" est la plus évidente. L'épopée de Digénis à été traduite très tôt en russe (probablement à la fin du 13e ou au début du 14e siècle, encore que les premiers manuscrits qui nous sont parvenus datent du 16e siècle). Aujourd'hui, elle fait partie du patrimoine littéraire médiéval russe. La version russe est proche de la version grecque transmise par le manuscrit de Trébizonde. Dans l'héritage littéraire russe, le nom de Digénis a été déformé en Deugenios et le récit s'intitule "Devgenievo deianie" -la "Geste de Deugenios".

Le personnage de Digénis se rencontre dans d'autres textes médiévaux russes, sous le nom de Digénis ou d'Akritas, comme paradigme d'un héros mythique. Certains éléments de l'épopée de Digénis ont pénétré dans le folklore russe, par exemple dans les surnoms des héros des contes populaires russes, ou les attributs de la femme guerrière qui figure dans le folklore russe. Les chants décrivant la rencontre avec la mort offrent une grande ressemblance avec les chants

akritiques.

L'étude de la diffusion de la tradition littéraire de Digénis en Russie nous conduit à étudier plus généralement la nature des frontières traversées par cette tradition: étude historique et géographique, mais également sociologique. Un autre aspect de cette étude est l'enquête sur la survivance de cette tradition dans la société actuelle, rendue possible par le développement des nouveaux moyens de communication. Cette enquête fait apparaître une persistance de la présence de Digénis dans le milieu russe: le texte russe de son épopée est l'un des premiers textes médiévaux russes qui fut publié sur Internet, à côté des textes les plus importants du Moyen âge. On constate par ailleurs la fréquence de l'emploi du nom d'Akritas, notamment pour surnommer des exploits sportifs ou d'autres manifestations à caractère héroïque.



KRALI MARKO: LE HÉROS, LA LIMITE ENTRE SON UNIVERS ET L' HOSTILITÉ

Valéry Stéfanov

Krali Marko est le héros le plus célèbre de l'épopée héroïque des peuples slaves du Sud. Personnage historique réel ayant vécu au XIV^e siècle, une période particulièrement agitée pour les Balkans, il se construit dans l'imaginaire des différents peuples comme une figure collective de la puissance et de l'aspiration à la liberté. La juxtaposition du portrait biographique du personnage et de l'image folklorique et mythologique du héros a toujours incité les chercheurs à mettre en lumière leurs divergences fondamentales. En effet, on n'en finirait pas d'admirer les mécanismes de la transformation: le vassal des Turcs, tué dans une bataille menée contre des chrétiens s'est transformé en défenseur compatissant aux souffrances de la communauté et en fidèle gardien de la foi.

La présente recherche entend se pencher sur la manière dont se construit l'univers du héros tutélaire dans les chansons folkloriques. Ce dernier évolue dans un univers de crise totale. L'Etat y est anéanti, la foi piétinée, la valeur de la vie humaine est réduite à néant. Mais, comme c'est l'espoir qui meurt le dernier, les élans collectifs ont nourri l'image compensatoire de Krali Marko. Et c'est dans un univers imaginaire que les peuples balkaniques opprimés ont renoué avec la puissance, l'honneur et la gloire. Marko est ainsi devenu une figure majeure, au cœur de cet univers d'honneur et de gloire.

En principe, le héros tutélaire naît au moment d'une crise et réagit de manière à satisfaire les besoins. La communauté se doit d'élire quelqu'un qui puisse assumer la responsabilité sinon réelle, du moins symbolique, de la conduire vers des horizons où se profilent des valeurs différentes. Pour mieux comprendre le rôle attribué à Marko Kraleviti (Marko à l'allure de roi), il faut tout d'abord définir le rôle de l'adversaire, de l'oppresseur.

Tout un cortège de héros antagonistes se dresse devant le héros tutélaire. Ce sont Moussa Kessedjiya (Moussa le bandit), Philippe le Magyar, Bazirghiana la jaune (la Marchande jaune), La Jeune fille croate, L'Arabe noir etc. Tous ces personnages comportent deux caractéristiques clés. D'une part, ils sont dotés d'une force physique extraordinaire, surnaturelle, par laquelle ils se révèlent des adversaires dignes de Krali Marko qu'ils vainquent plus d'une fois. D'autre part, ils se comportent en véritables agents du Mal. Ce sont des personnages qui

agissent à la limite entre la vie et la mort et que l'on pourrait définir comme des suppôts de la Mort.

Comment se manifeste la force maléfique de l'ennemi? Certains des personnages possédant les traits démoniaques traditionnels sont directement liés au motif de la voie fermée. Dans une des chansons, «le dragon à trois têtes» a fermé les chemins du royaume et ne permet à personne de passer outre. La chanson «Marko Kraleviti tue Moussa Kessedjiya (Moussa le bandit)» repose précisément sur ce schéma: le héros démoniaque a fermé depuis trois ans «douze chemins». Un sujet-type que l'on retrouve avec le motif de l'eau volée ou encore des sources tenues sous clé. Le personnage démoniaque féminin Vila Samovila (fée méchante) a fermé à clé douze sources et le héros n'a aucun moyen d'étancher sa soif. Ce sujet-type connaît enfin une troisième variante avec le motif du mariage interdit. Ainsi, dans la chanson «Krali Marko et la Jeune fille croate», le conflit réside-t-il dans l'interdiction imposée aux jeunes de se marier et de célébrer un festin de noces.

Il est facile de constater l'identité au niveau du sens et de la structure des trois motifs cités: la voie fermée, la source tenue sous clé et le mariage interdit. Ils signalent une crise fondamentale, une menace essentielle pour la vie. Le chemin, la source et le mariage symbolisent, de manières différentes, le mouvement, les liens sociaux et la fécondité. Les personnages démoniaques détruisent la nature comme source de la vie. Ils rompent également les relations entre les hommes qui organisent la vie et la dotent d'un sens. Les motifs du manque d'eau et de la voie fermée connotent de manière similaire l'extinction de la vie et le rapprochement vers la mort.

Cette menace se manifeste également dans l'atteinte portée à la foi. Dans une des chansons, Bazirghiana la jaune veut mettre la main sur le mont Athos (La Montagne sainte) et brûler tous les couvents chrétiens qui s'y trouvent. Dans une autre chanson, le roi Süleyman propose à Koulevitch bané de changer de religion et de «devenir Turc». Changer sa foi signifie trahir la loi fondamentale qui lie une communauté à un système de valeurs morales. Autrement dit, renoncer à l'espoir de pouvoir défendre sa propre identité. C'est pour cette raison que le héros qui polémique avec le roi Süleyman se réclame de la «loi» qu'il faut connaître et respecter. La chanson sur le mont Athos dit aussi que, si tous les couvents et les livres des Evangiles brûlent, «le peuple entier sera privé de loi».

L'ennemi détruit donc la nature en tant que milieu et source de vie, la communauté en tant que champ d'action des hommes et espace relationnel, la foi en tant que lien de l'homme avec un univers symbolique d'une importance capitale.

C'est précisément dans cet espace de drame et de crise, de violence totale visant l'anéantissement de l'identité ethnique et religieuse, que le héros tutélaire fait son apparition. Sa tâche principale est, incontestablement, de rétablir l'équi-



libre de l'univers. Mais pour commencer à agir, il doit être motivé. Quelles motivations des actes de Krali Marko les chansons folkloriques évoquent-elles ?

Il y a tout d'abord des émotions intenses et un sentiment moral très développé chez le héros qui peuvent se manifester, par exemple, par de la compassion et le motiver à agir. Ainsi, à la vue des «trois chaînes d'esclaves», Krali Marko est profondément affligé («De quelle affliction s'est Marko affligé») et il s'adresse à son cheval, cherchant auprès de lui conseils et appui. Dans une autre chanson, sur les conseils de sa mère, Marko décide d'abandonner sa vie faite de batailles sanglantes pour devenir un paisible laboureur. Mais la destinée d'esclaves réservée à ses compatriotes ne tarde pas à l' «affliger» de nouveau et il se lance dans le combat pour les délivrer des oppresseurs.

La seconde motivation, non moins importante, est l'honneur. En tant que héros participant activement à des combats héroïques, Krali Marko se sent profondément engagé envers la cause de l'honneur. Ce sentiment de l'honneur lui vient de ses origines: son père, le roi Valkachine, est un homme de grand renom, l'oncle que les chansons lui attribuent est «le bon héros Momtchil». Le héros est un maillon d'un cercle héroïque construit à travers le temps dont il ne peut se permettre de ternir l'honneur. Son sens de l'honneur s'enflamme aussi à la vue du mépris devenu une attitude naturelle chez les oppresseurs à l'égard des groupes ethniques soumis. Les chansons folkloriques comportent nombre de répliques méprisantes et menaçantes adressées au héros, auxquelles il réagit pour défendre son honneur blessé ainsi que celui de la collectivité.

La troisième motivation qui incite le héros à accomplir des exploits, directement liée aux deux précédentes, est la colère. Tout comme les grandes figures homériques, Krali Marko connaît des accès de colère terribles. Aucun argument, aucun raisonnement ne peut alors arrêter le héros en colère, qui se lance dans le combat, le cœur bouillonnant de compassion et de courroux. Les janissaires traitent Marko par le mépris lorsqu'il leur demande de redonner sa liberté à la jeune fille Todora et, très «fâché», celui-ci les tue et libère les esclaves. L'emportement ou la colère sont des états qui précèdent obligatoirement l'entrée du héros dans le combat. Le chanteur anonyme désigne ces états par un verbe très expressif: «enrager», c'est-à-dire éprouver une intolérance extrême à l'égard de ce qu'on vit et de ce dont on est témoin.

Il convient de mentionner ici que l'image de Krali Marko n'est en aucun cas présentée de manière univoque, qu'il n'apparaît pas comme une sorte de superman du Moyen Age qui a invariablement le dessus sur ses adversaires et jouit de la reconnaissance unanime.

Tout au contraire, les chansons folkloriques construisent une image extrêmement nuancée et complexe au niveau de la psychologie. Réfléchissons un peu sur les preuves qui confirment cette idée.

Krali Marko n'est pas seulement un héros qui maîtrise la force ; il se caractérise aussi par sa faiblesse. La meilleure preuve: il est accessible à la peur. Ainsi, dans le combat avec le dragon à trois têtes, Marko est saisi d'effroi lorsqu'il se voit abandonné et voué, tout jeune qu'il est, à la mort; il cherche alors soutien et consolation auprès de son cheval Charkoliya. Le héros prend peur également lorsqu'il rencontre L'Enfant Doukadintché et Bazirguyana la jaune parce qu'il voit que leurs forces dépassent les siennes. Une compétition honnête entre héros permet à chacun de faire la démonstration de sa force: or, la pierre que chacun d'eux lance accomplit un parcours beaucoup plus long que celle de Marko. «Marko a eu une peur terrible», commentera le chanteur anonyme pour signaler l'aveu de la faiblesse. On peut lire ce sentiment de peur chez le héros comme la marque d'un traumatisme profond dans la conscience des peuples balkaniques opprimés. Même le héros modelé d'après les canons mythologiques, celui qui doit compenser la faiblesse et la transformer (à l'aide de l'imagination) en puissance, vengeance et victoire, n'échappe pas à la peur.

La seconde faiblesse du héros tient à son inclination pour le péché. Comme dans toute société traditionnelle qui respecte certains interdits rituels, la communauté de Krali Marko est intransigeante à l'égard de certaines transgressions. Ce sont justement ces transgressions des rites qui sont qualifiées de péchés et punies comme il se doit. Le schéma: interdit rituel-transgression qualifiée de péché, apparaît dans un nombre important de chansons. Ainsi, c'est sur fond de quelques tabous transgressés -ne pas «faire couler du sang» un dimanche, ne pas porter d'armes les jours des grandes fêtes chrétiennes- que Marko accomplit l'un de ses exploits insignes: la libération des trois chaînes d'esclaves. Dans la chanson «Marko Kraleviti laboureur», la mère (une figure intimement liée aux valeurs traditionnelles) sanctionne une telle conduite par le reproche: «Tous les chrétiens sont allés à l'église/et toi, mon fils, tu piétines la loi.» Toute une polémique surgit dans une des chansons autour du conflit entre l'interdit rituel et l'exploit accompli. Le héros s'adresse au supérieur du couvent pour lui demander si c'est un péché ou un «grand bien» que d'avoir libéré les esclaves. Il devient évident que la situation de crise porte le chanteur anonyme à relativiser la force des interdits rituels et à accorder la priorité morale à l'acte héroïque.

Mais il existe un autre interdit qui ne fait pas l'objet d'une telle polémique. C'est celui qui pèse sur le rapprochement et la communication rituelle avec l'ethnie étrangère considérée comme un adversaire collectif. La chanson «Marko enchaîné par les Turcs, libéré par sa mère» fait précisément état d'un interdit de ce type. Krali Marko est souvent présenté buvant du vin, un acte plutôt rituel que quotidien, que le personnage transforme en signe de sa qualité de héros. L'ethnologue français Jean Cuisinier étudie la pluralité des sens de cet acte. Dans la chanson en question, cet acte recèle un danger pour Marko du fait qu'il



boit du vin en compagnie de «Turcs-janissaires», qui profitent de l'ébriété du héros pour l'enchaîner et l'humilier. Ainsi l'acte de boire du vin est-il automatiquement réduit à une ivresse vulgaire: ce n'est plus le signe de la force héroïque, mais une tache sur l'identité héroïque qui signale sa perte. Le chanteur anonyme, dont la conscience morale est en éveil, sanctionne de manière intransigeante d'aussi dangereuses transgressions et déviations.

Il convient de mentionner ici que le héros manifeste ses tendances à la transgression non seulement par rapport aux tabous de sa propre communauté, mais aussi à ceux de la communauté ennemie. Lorsque le sultan Sélim interdit aux Turcs de boire du vin, Marko intervient immédiatement en adoptant la logique inverse. Il fait boire aux Turcs «du vin au cours du Ramadhan», ce qui lui vaut la colère du sultan. Nous pouvons considérer ce personnage comme un agent subversif sapant les fondements de régimes prohibitifs de toutes sortes. C'est précisément la capacité de transgresser les interdits qui confère à Krali Marko ce statut exceptionnel qu'est celui du héros, un homme qui non seulement maîtrise la force, mais s'approprie également la liberté.

Ainsi le comportement de Krali Marko est-il un foyer où convergent et s'affrontent des interdits anciens et nouveaux, des catégories et des critères moraux différents. De toute évidence, lorsqu'il s'agira de juger le comportement du héros, l'interdit et ses transgressions seront appréciés de manière ambivalente d'après une échelle d'évaluation chargée de contradictions et de tensions.

Aux composantes du comportement de Marko, homme peccable, il faut ajouter l'orgueil. Nous savons que la tradition chrétienne considère l'orgueil comme un péché du fait qu'il pousse l'homme à se hisser au-dessus de sa condition et à rivaliser avec Dieu. L'humilité et l'acceptation des biens de Dieu, dans la mesure où Il a daigné les accorder à l'homme, sont les vraies valeurs et vertus chrétiennes. Cela explique la sanction sévère que le chanteur anonyme impose au héros qui s'enorgueillit. Nous pouvons relever les indices de cette attitude dans la chanson «Krali Marko perd sa force» où nous apprenons que la force de Marko s'est tellement accrue qu'il n'a plus d'adversaires dignes de lui: ni héros, ni dragons, ni fées méchantes. C'est justement cette absence d'adversaires qui trompe le héros et il ose demander à Dieu de descendre du ciel pour que tous deux mesurent leurs forces: «Que pour moi Dieu descende des cieux/ que je sorte avec lui sur la place publique». L'orgueil se manifeste ici comme une rivalité déraisonnable - le héros a complètement perdu la juste mesure de ce qu'il est. La seconde manifestation de l'orgueil a lieu lors de la rencontre avec le vieillard («le vieux grand-père») qui porte un petit sac. Krali Marko ne réussit pas à reconnaître Dieu dans ce personnage. Ainsi l'orgueil se manifeste-t-il en tant que cécité rituelle - le héros est incapable de distinguer les traits essentiels de l'iconographie religieuse populaire. Troisième forme de manifestation de l'orgueil: la

dérision. Lorsque le vieillard se plaint que le petit sac est trop lourd pour lui, Marko se moque de lui. Ici, l'orgueil fonctionne comme une cécité morale - le héros est devenu incapable de respecter cette institution qu'est la vieillesse, incapable également de compatir à la faiblesse du faible.

Ce qui explique le ton catégorique sur lequel la chanson formule les suggestions morales: on ne peut déceler aucun indice de jugement ambivalent. Marko a commis un péché, sa force extraordinaire s'est retournée contre lui-même, elle n'a plus la valeur positive univoque de la vertu. La conclusion s'impose alors d'elle-même: la force n'est rien sans la composante morale qui seule est capable de la guider. La perte de la composante morale entraîne celle de la force physique du héros: chaque tentative de soulever le petit sac mène à une perte progressive de ses forces. Le seul expédient qui reste au héros après cette leçon morale, c'est la ruse. L'une des variantes de la chanson sur la force perdue dit sans détour que le héros possède «moins de forces mais plus de ruse». L'héroïsme ne suffira plus pour vaincre les ennemis venus de tous horizons.

Quels avantages et quels inconvénients la ruse à laquelle le héros a plus d'une fois recours présente-t-elle ? Tentons tout d'abord d'établir une typologie des différentes ruses. La ruse essentielle est liée au changement d'identité, elle consiste à leurrer en modifiant son apparence. Le procédé le plus élémentaire, mais également le plus efficace dans le cadre de la chanson, c'est le travestissement. Krali Marko se déguise le plus souvent en mendiant ou en moine et c'est précisément cette autre identité qui lui permet de tromper son adversaire et de le vaincre. Autre type de ruse: la manipulation par la confiance, le non-respect des dimensions morales dans les rapports entre héros. Marko abuse de la confiance de la Jeune fille croate en lui demandant de lui prêter son cheval et son épée; après quoi, il lui coupe la tête. Ce schéma, assez stable, a tendance à se réitérer: c'est de la même manière que Marko trompera Guino Le Latin à qui il tranchera également la tête. La Jeune fille-Soldat est vaincue pour être devenue, elle aussi, la dupe de Marko: elle se met à choisir une étoile sur la voûte céleste que Marko devrait décrocher pour la lui offrir. On peut ajouter à l'arsenal des ruses celle qui consiste à obtenir de la force au moyen de l'arme cachée.

A la différence de la force qui, de manière inconditionnelle, mérite l'admiration, la ruse est moralement ambivalente. Elle permet de vaincre mais n'apporte pas la gloire. La ruse est un procédé réservé au faible. Elle conduit invariablement à un sentiment de frustration - en l'occurrence, au renoncement de l'amour des vierges-soldats.

Les observations exposées ci-dessus nous permettent de constater une extrême complexité en ce qui concerne le rôle du héros tutélaire incarné dans le personnage de Krali Marko. L'épopée héroïque tend à convaincre que la frontière entre le Bien et le Mal, le sien et l'étranger, suit non seulement celles des ethnies



différentes, des religions et des Etats. Elle traverse également le coeur de tout être humain. C'est justement cette frontière qu'a tracée l'épopée héroïque des peuples slaves du Sud dans la biographie poétisée de son célèbre héros Krali Marko. Cette poésie confirme une vérité très simple - on ne peut vaincre aucun adversaire avant d'avoir vaincu l'ennemi et l'hostilité que l'on porte en soi-même.

Sans «l'armature» de la loi morale, la force héroïque n'est rien - même lorsqu'elle est vécue comme compensation imaginaire.



ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΑ ΕΠΙΚΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΛΟΝΙΑΣ

Eusebi Ayensa

Έχει ήδη επισημανθεί από πολλούς ερευνητές η μεγάλη επίδραση που ασκεί η ισπανική και η γαλλική παράδοση πάνω στα καταλανικά δημοτικά τραγούδια. Μπορούμε να πούμε, λοιπόν, ότι στα πλαίσια της δημοτικής ποίησης, η Καταλονία, ιδιότυπη σε τόσες άλλες λογοτεχνικές εκδηλώσεις, περιορίζεται σε μια στεγνή αντιγραφή των τραγουδιών αυτών των δύο χωρών, δηλαδή σε μια απλή μετάφρασή τους στην καταλανική γλώσσα με ελάχιστα πρωτότυπα στοιχεία. Έτσι, όπως παρατηρεί ο μεγάλος καταλανός λαογράφος Josep Massot i Muntaner, η Καταλονία λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στη Γαλλία και στην Ισπανία, ενσωματώνοντας στην Ισπανία μερικά χαριτωμένα γαλλικά chansons και εξάγοντας στη Γαλλία, ταυτόχρονα, τυπικά ισπανικά τραγούδια[1]. Όσον αφορά την επική παράδοση, που είναι και το θέμα του συνεδρίου μας, αυτό το φαινόμενο είναι ολοφάνερο. Το τραγούδι του Rodriguet, π.χ., ένα κατεξοχήν επικό τραγούδι, δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια παραμόρφωση μερικών ισπανικών τραγουδιών του κύκλου του Cid. Σε μια από τις λίγες διασωθείσες παραλλαγές αυτού του τραγουδιού, προερχόμενη από την Ibiza των Βαλεαρίδων νήσων, περιγράφεται, σε *158* στίχους, η γνωστή ιστορία του Cid και του κόμη Lozano[2]. Ισπανικής προέλευσης είναι επίσης, ανάμεσα σε πολλά άλλα, το τραγούδι του «*Don Francisco*», του «*Tamar*», του «*Don Bueso*», της «*Blancaflor y Filomela*», ή του «*Gerineldo*». Σ' αυτά τα τραγούδια, η χρησιμοποίηση του οκτασύλλαβου -του τυπικού ισπανικού στίχου της δημοτικής ποίησης- και το μεγάλο ποσοστό ισπανικών δανείων που διατηρούνται μέσα στο καταλανικό κείμενο εξαιτίας αναγκών του μέτρου και του ρυθμού, δεν αφήνουν καμία αμφιβολία για την ισπανική καταγωγή τους. Η γαλλική επίδραση πάνω στα κατα-



[1] J. Massot i Muntaner, "El romancero tradicional español en Mallorca", στη Revista de Dialectología y Tradiciones Polulares, τόμος XVI, (1961), σελ. 157.

[2] I. Macabich, *Romancer tradicional eivissenc*, Les Illes d'Or 62, Ed. Moll, (Palma de Mallorca 1954), σελ. 147-152. Γι' αυτό το τραγούδι βλέπε επίσης τις εύστοχες παρατηρήσεις του R. Menéndez Pidal στο *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y seafrdí). Teoría e historia*, (Madrid 1953), τόμος II, σελ. 321. Στο εξής: *Romancero hispánico*.



λανικά δημοτικά τραγούδια, αν και δευτερεύουσα, τεκμηριώνεται σε διάφορες ποιητικές συνθέσεις που χρησιμοποιούν συνήθως το γαλλικό εξασύλλαβο, όπως «*La presó de Lleida*» ή «*L'hostal de la Peira*». Επίσης οι ρίμες σε -er και -é είναι άλλη μια αναμφισβήτητη απόδειξη της γαλλικής καταγωγής τους. Σ' αυτό το σημείο δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε τα λόγια του W. Entwistle, ο οποίος, εδώ και μισό αιώνα, δήλωνε πως «*partout où l'on trouve une langue..., dans notre Europe semée de frontières linguistiques, on trouve un romancéro (...). Partout les gents les croyent uniques, et ils ont raison (...). Les romancéros nationaux de la France, de l'Espagne et de l'Angleterre sont aussi différents que la voix authentique de chaque peuple (...). La prosodie, les sentiments et les nuances y sont tout à fait distincts, de sorte que les romancéros nationaux offrent les meilleures définitions de cette unité spirituelle qu'est une nation (...). Ainsi les romancéros sont uniques, mais ils le sont partout (...). Les thèmes les plus vigoureux voyagent de pays en pays sans passeports et sans interprètes. On ne fait pas de traductions; on remplace des mots ou des phrases au cours de la communication orale dans les régions bilingues (...). C'est une progression de bouche en bouche le long des routes, d'auberge en auberge. La chanson populaire ne fait pas de sauts. Elle se promène doucement le long des grandes chaussées, en dehors de quelques cas de transmission maritime*».[3]

Πράγματι, σ' ένα λογοτεχνικό είδος όπως το δημοτικό τραγούδι, που τόσο συχνά, καθώς σημείωνε ο Entwistle, ξεπερνά τα γλωσσικά σύνορα, δεν είναι σπάνιες οι επιδράσεις μακρινών λογοτεχνικών παραδόσεων. Παρόλα αυτά, οι ερευνητές του δημοτικού τραγουδιού στην Καταλονία, αφιερωμένοι μόνο στη μελέτη των ισπανικών και γαλλικών δανείων -για την ύπαρξη τους, όπως είπαμε προηγουμένως, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία-, σπάνια επιτείνουν την προσοχή τους σε άλλου τύπου επιδράσεις. Σ' αυτό το σημείο, π.χ., οι μελέτες για τη σχέση των καταλανικών δημοτικών τραγουδιών -και εν γένει των ισπανικών- με τον αγγλοσαξονικό και το βαλκανικό κόσμο είναι σχεδόν ανύπαρκτες. Εμείς, λοιπόν, θα επιχειρήσουμε μια τέτοια μελέτη, εξετάζοντας την επίδραση της ελληνικής δημοτικής ποίησης πάνω στα επικά και ιστορικά δημοτικά τραγούδια της Καταλονίας, με αφορμή το τραγούδι της «Κυράς της Αραγωνίας» («*La dama d'Aragó*»), ένα από τα λίγα καθαρά καταλανικά δημοτικά τραγούδια, χωρίς γαλλικό ή ισπανικό πρωτότυπο.

Σε μια από τις παλαιότερες παραλλαγές αυτού του ωραιότατου τραγουδιού, δημοσιευμένη το 1882 από το Manuel Milà i Fontanals στο περί-



[3] W. Entwistle, "La chanson populaire française en Espagne", στο *Bulletin Hispanique*, τόμος LI, (1949), σελ. 253-268.

φανο *Romancerillo catalân*, το κείμενο είναι ως εξής:

«A Aragó n'hi ha una dama qu'és bonica com un sol
(l'amor mia), qu'és bonica com un sol (la mia amor).
Té la cabellera rossa, l'hi arriba fins als talons.
Sa mare la pentinava amb una pinteta d'or,
sa germana 'ls hi entrena els cabells de dos en dos,
cada cabell un perla, cada perla un anell d'or.
Son germá se la mirava amb un ull molt amorós
se la mira i se l'emporta á la fira d' Aragó.
De tants anells que n'hi compra li cauen del mocadó.
-"Germá, germá, 'nem a missa, anem a missa majó".
Per pendre l'aygua beneyta portav' un canonet d'or,
quan es al mitx de l'Iglesia els altás llueixan tots.
Las damas seyan en terra y ella en cadireta d'or.
Capellá qu'en diu la missa n'ha perduda la llissó,
escola que l'ajudava no n'hi sap torná rahó.
-"De qui es aquella dama que llansa tant' esplendó?"
-N'és filla del rey de Fransa, germana del (de) Aragó;
y si acás nom voleu creure, mireuli lo sabató,
veureu las tres flos de lliri i las armas d'Aragó"».[4]

[«Στην Αραγωνία υπάρχει μια Κυρά που είναι όμορφη σαν τον ήλιο,
(αγάπη μου), που είναι όμορφη σαν τον ήλιο, (δική μου αγάπη).
Έχει ξανθά μαλλιά, που φτάνουν μέχρι τον αστράγαλο.
Η μάνα της τα χτενίζει μ' ένα χρυσό χτένι,
η αδερφή της πλέκει κοτσίδα, παίρνοντας τις τούφες δυο δυο,
κάθε τούφα ένα μαργαριτάρι, κάθε μαργαριτάρι ένα χρυσό δαχτυλίδι.
Ο αδερφός της την κοιτάζει μ' ερωτική ματιά,
την κοιτάζει και την πάει στο πανηγύρι της Αραγωνίας.
Τόσα δαχτυλίδια της αγοράζει που της πέφτουν από το μαντίλι.
-"Αδερφέ, αδερφέ, πάμε στην εκκλησιά, πάμε στη λειτουργία".
Για να πάρει το αγιασμένο νερό είχε ένα χρυσό ποτήρι,
όταν είναι μέσα στην εκκλησία όλη η αγία τράπεζα λάμπει.
Οι κυράδες κάθονται κατάχαμα και αυτή σε χρυσή καρέκλα.
Ο παπάς που λειτουργεί έχασε τα χαρτιά του
και ο διάκος που τον βοηθά χάνει τα λογικά του.

[4] M. Milà i Fontanals, *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*, Llibreria d'A. Verdaguer, (Barcelona 1882), σελ. 179, αρ. 218. Στο εξής: Milà, *Romancerillo*.



-"Ποιανού είναι εκείνη η Κυρά που τυφλώνει με τη λαμπρότητά της;".
-"Είναι κόρη του βασιλιά της Γαλλίας, του βασιλιά της Αραγωνίας αδερφή.
και αν δεν με πιστεύετε, κοιτάξτε το παπουτσάκι της,
θα δείτε τα τρία άνθη του κρίνου και τα οικόσημα της Αραγωνίας"»].

Αν και με την πρώτη ματιά δύσκολα θα χαρακτηρίζαμε αυτό το τραγούδι σαν επικό, η αναφορά στους βασιλιάδες της Γαλλίας και της Αραγωνίας, που τόσο συχνά συναντάμε στο ισπανικό romancero, και κυρίως το επεισόδιο της ταραχής του εκκλησιάσματος εξαιτίας της λαμπερής ομορφιάς της ηρωίδας, μια εικόνα ευρύτερα τεκμηριωμένη στα επικά ισπανικά τραγούδια, δείχνουν τη μακρινή επική του προέλευση. Μόνο που στη σημερινή του μορφή, όπως συμβαίνει εξάλλου σε πολλά ισπανικά δημοτικά τραγούδια της ίδιας εποχής, το τραγούδι της «Κυράς της Αραγωνίας», με την αλλαγή των ιστορικών συνθηκών, χάνει τα πιο γνήσια επικά χαρακτηριστικά του -νηφαλιότητα, μετριοπάθεια και εμπιστοσύνη στις ηρωικές αξίες- και γίνεται πιο μυθιστορηματικό και αισθηματικό, πλησιάζοντας έτσι το είδος των παραλογών. Σ' αυτό το σημείο, επιπλέον, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι στην Καταλονία, αντιθέτως με ό,τι συμβαίνει στην Ισπανία, δεν έχουμε παραλλαγές δημοτικών τραγουδιών παλαιότερες από τον 19ο αιώνα, πράγμα που, βέβαια, μας διευκολύνει ακόμα πιο πολύ. Έτσι, η πρώτη συλλογή καταλανικών δημοτικών τραγουδιών είναι εκείνη του F. P. Briz, του 1867,[5] μιας και στις μεσαιωνικές και αναγεννησιακές συλλογές ισπανικών δημοτικών τραγουδιών -τα πασίγνωστα *cancioneros*- δεν σώζονται καταλανικά κείμενα. Ακόμη όμως και στη σημερινή του μορφή, το τραγούδι της «Κυράς της Αραγωνίας» διατηρεί κάτι από το αρχικό επικό ύφος του, πράγμα που δικαιολογεί την ενασχόλησή μας μαζί του, παρόλο που το τραγούδι -λανθασμένα κατά τη γνώμη μας- κατατάσσεται συχνά ανάμεσα στα ιστορικά ή στις μπαλάντες.

Ο προαναφερθείς καθηγητής της Οξφόρδης William J. Entwistle ήταν ο πρώτος που επισήμανε τη σχέση αυτού του τραγουδιού με την ελληνική παραλογή της «Κουμπάρας που έγινε νύφη», από την οποία σώζονται περισσότερες από 150 παραλλαγές -δημοσιευμένες και ανέκδοτες-, απ' όλο το φάσμα του ελληνικού χώρου.

Αν και το ελληνικό τραγούδι είναι πολύ γνωστό, δεν θεωρούμε άσκοπο να το αναφέρουμε εδώ σε μια παραλλαγή δημοσιευμένη από τον Αντώνιο Μανούσο το 1850:

«Όσον καθόμουν και ήπλεκα του κίρκου μου γαϊτάνι,
του κίρκου και τ' αφέντη μου και τ' αγαπητικού μου,



[5] **F. P. Briz**, *Cansons de la terra. Cants populars catalans*, (*Barcelona 1867*), 5 τόμοι. Στο εξής. Briz, *Cansons de la terra*.

χρυσό πουλάκιν ήκατσε εις το ξυλότεχνό μου.
Δεν εκιλάδειε σαν πουλί, σαν κιλαδούν τ' αηδόνια,
μόνο 'κιλάδειε κι ήλεγε μ' ανθρώπινη λαλίτσα.
-"Εσύ, γαϊτάνι, πλέκεσαι κι ο κίρκος σου βλογάται,
βλογάται, αρραβωνιάζεται κι άλλη γυναίκα παίρνει!"
Κουβάριν εκουβάριαζα και στη γωνία το ρίχτω,
κι ανοίγω το παράθυρο, το κατακλειδωμένο.
Βλέπω τον και κατήβαινε στους κάμπους καβαλάρης.
Αν τον ειπώ κληματιανό, το κλήμα κόμπους έχει,
αν τον ειπώ βασιλικό, απ' την κοπριάν εβγαίνει.
Κάλλιο να ειπώ τα πρέπια του και τα καθολικά του.
-"Καλώς του μόσχου το κλαδί, του σχοίνου το βαβούλι!
Πού πας εσύ κ' εντύθηκες στο φλώρι και στ' ασήμι";
-"Εγώ, κόρη, παντρεύομαι κι άλλη γυναίκα παίρνω,
κι αν θέλεις και αν ορέγεσαι, κόπιασε κι εις τον γάμον,
να πιάσεις και τα στέφανα, να γένεις και κουμπάρα".
Παίρνει και πάει στο σπίτι της κλαμένη και δαρμένη.
-"Κόρη, πολύ κακόπαθες, κόρη, τρελάδα έχεις".
-"Εγώ μηδέ κακόπαθα, μηδέ τρελάδα έχω.
Ο αγαπός παντρεύεται κι άλλη γυναίκα παίρνει
κι είπε μου κι αν ορέγωμαι να πάγω και στο γάμο,
να πιάσω και τα στέφανα, να γένω και κουμπάρα".
-"Βάλε τον ήλιο πρόσωπο και το φεγγάρι στήθος
και του κοράκου το φτερό βάλε γαϊτανοφρύδι".
Ωσάν η μια το έλεγε, το έκαμε η άλλη.
Παπάς την είδε κι ήσφαλλε, διάκος κι αποξεχάθη"
και τα μικρά διακόπουλα έχασαν τα χαρτιά τους.
-"Ψάλλε, παπά, σαν έψαλλες, διάκο, σαν ελειτούργεις,
και σεις, μικρά διακόπουλα, εύρετε τα χαρτιά σας".
-"Παπά, αν είσαι χριστιανός κι αν είσαι βαφτισμένος,
παράγυρε τα στέφανα, βάλε τα της κουμπάρας».[6]

Η υπόθεση της ελληνικής προέλευσης της «Κυράς της Αραγωνίας» έγινε αποδεκτή από όλους σχεδόν τους φιλολόγους που ασχολήθηκαν ως τώρα με το θέμα. Έτσι, ο Menéndez Pidal μιλά για μια «ασαφή μα σίγουρη σχέση με μερικά ελληνικά και γαλλικά δημοτικά τραγούδια»[7], και πιο πρόσφατα

[6] Α. Μανούσος, *Τραγούδια εθνικά*, τόμος Β', (Αθήνα 1850), σελ. 105-106.
[7] Menendez Pidal, *Romancero hispánico*, τόμος I, σελ. 325.



ο S. G. Armistead και ο J. H. Silverman σημείωσαν σ' έναν πίνακα όλα τα κοινά μοτίβα στα δύο τραγούδια.[8] Απ' την άλλη μεριά, όμως, ο J. Massot i. Muntaner αρνείται οποιαδήποτε σχέση με την ελληνική παράδοση και υποστηρίζει ότι η «Κυρά της Αραγωνίας» είναι ένα γνήσιο καταλανικό τραγούδι με πρόωρη επίδραση στην Ισπανία ή ένα ισπανικό τραγούδι πολύ διαδομένο και διασκευασμένο στην Καταλονία.[9]

Κατά τη γνώμη μας, πρέπει να γίνει μια επανεκτίμηση του θέματος, βασισμένη μόνο στις γνήσιες -δηλαδή, τις μη νοθευμένες- παραλλαγές των δυο τραγουδιών (δημοσιευμένες και ανέκδοτες), αφού όλες οι προτεινόμενες ως τώρα λύσεις βασίζονται σ' ένα και μόνο κείμενο: την παραλλαγή αυτού του τραγουδιού που κατασκεύασε, στις αρχές του περασμένου αιώνα, με τη γνωστή φιλολογική του μέθοδο ο Ν. Γ. Πολίτης.

Αν παραβλέψουμε, λοιπόν, το κείμενο του Πολίτη και διαβάσουμε προσεχτικά όλες τις γνήσιες παραλλαγές αυτού του τραγουδιού, δηλαδή, εκείνες που αντιγράφηκαν έτσι όπως βγήκαν από το στόμα του λαού, χωρίς να υποστούν ριζικές τουλάχιστον αλλοιώσεις από τους εκδότες τους, παρατηρούμε ότι στις περισσότερες απουσιάζουν λείπουν μερικά από τα μοτίβα που επισημαίνονται από τους Armistead και Silverman, προκειμένου να αποδειχθεί η ελληνική καταγωγή της "Κυράς της Αραγωνίας", όπως το επεισόδιο στο οποίο η πρωταγωνίστρια βγαίνει από το σπίτι συνοδευόμενη από τις βάγιες της ή η σκηνή της ταραχής που προκαλεί η ομορφιά της μέσα στην εκκλησία.[10] Πρέπει να προσθέσουμε, επιπλέον, ότι μερικοί στίχοι, που κατά τη γνώμη διαφόρων φιλολόγων τόσο καθαρά παραπέμπουν στο ελληνικό τραγούδι, δίνουν πιο πολύ την εντύπωση ότι είναι ανεξάρτητοι μεταξύ τους. Αυτή είναι η περίπτωση, π.χ., του αποσπάσματος στο οποίο περιγράφεται ο στολισμός της πρωταγωνίστριας:

"Βάλε τον ήλιο πρόσωπο και το φεγγάρι στήθος,
και του κοράκου το φτερό βάλε γαϊτανοφρύδι",[11]



[8] G. Armistead & J. H. Silverman, "La dama de Aragón y sus congéneres griegos y románicos", στο *En torno al romancero sefardí (hispanismo y balcanismo en la tradición judeo-espanola)*, Ed. Gredos & Cátedra Seminario Menéndez Pidal, (Madrid 1982), σελ. 50-60, ισπανική μετάφραση του άρθρου "La dama de Aragón. Its greek and romance congeners", δημοσιευμένο στο *Kentucky Romance Quarterly*, 14, (1967), σελ. 227-238. Στο εξής: Armistead & Silverman, *La dama de Aragón*. Βλέπε επίσης από τους ίδιους φιλόλογους *The judeo-spanish ballad chapbooks of Yacob Abraham Yoná*, University of California Press (Berkeley-Los Angeles 1971), σελ. 319-334.

[9] J. Massot I Muntaner, "Sobre la poesía tradicional catalana", στη *Revista de dialectología y tradiciones populares*, τόμος XVIII, (1962), σελ. 424-425.

[10] Armistead & Silverman, *La dama de Aragón*, σελ. 55-56.

[11] Μ. Λιουδάκη, "Ο γάμος εν Κρήτη τώρα και παλαιά", στο *Επετηρίς Εταιρείας Κρητικών Σπουδών*, 3, (1940), σελ. 375-376, αρ. 3 (Έλος, Χανιά, Κρήτη). Στο εξής. Λιουδάκη, *Ο γάμος εν*

από το οποίο μόνο η αναφορά στον ήλιο θυμίζει ασαφώς την αρχή του καταλανικού τραγουδιού:

"A Aragó n' hi ha una dama qu'es bonica com un sol
(l'amor mia), qu'es bonica com un sol (la mia amor)".

Είναι φανερό, κατά τη γνώμη μας, ότι αφού η συγκριτική μελέτη της μουσικής δεν ρίχνει κανένα φως, το μόνο απόσπασμα της "Κυράς της Αραγωνίας" που μπορεί να είναι επηρεασμένο από την ελληνική παραλογή είναι εκείνο που αναφέρεται στην είσοδο της όμορφης πρωταγωνίστριας στην εκκλησία και πιο συγκεκριμένα στην ταραχή που αυτή προκαλεί στον παπά και στους διάκους, ενώ το υπόλοιπο τραγούδι είναι θεματικά και μορφολογικά ανεξάρτητο. Πάνω σ' αυτό, λοιπόν, το συγκεκριμένο απόσπασμα, που είναι παρόν σε όλες τις ελληνικές και καταλανικές παραλλαγές και που αποτελεί ταυτόχρονα τη στιγμή της μεγαλύτερης δραματικής έντασης, πρέπει να συγκεντρώσουμε την προσοχή μας. Έτσι, για να αποδείξουμε την αναμφίβολη για μας επίδραση της «Κουμπάρας που έγινε νύφη» πάνω στο καταλανικό επικό τραγούδι, θα συγκρίνουμε τις διάφορες παραλλαγές που παρουσιάζουν σ' αυτό το σημείο τα δύο τραγούδια:[12]

1. «Και τα μικρά διακόπουλα *έχασαν τα χαρτιά τους*»

   [Cf. C. Fauriel, *Chants populaires de la Gréce moderne*, (Paris 1824-25), τόμος II, σελ. 376-379. Στο εξής: *Fauriel, Chants populaires*· Σ. Λακίδης, *Ιστορία της επαρχίας Βιζύης και Μήδειας*, (Κωνσταντινούπολη 1899), σελ. 127-128.
   Σ. Αναγνωστάκης, *Λεσβιακά ήτοι συλλογή λαογραφικών περί Λέσβου πραγματειών*, (Αθήνα 1903), σελ. 229, αρ. 8. Αυτό το έργο επανεκδόθηκε στην Αθήνα από τις εκδόσεις Πηγή το 1972. Στο εξής: Αναγνώστης, *Λεσβιακά*, ΚΕΕΛ χφ. αρ. 308, σελ. 5, Κάτω Παναγιά Ηρακλείου 1885, Καταγραφή Α. Ν. Πουλάκης, ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1110 Α', σελ. 36, Αγιάσσος Λέσβου 1937, Καταγραφή Ε. Λύντεκε, ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1116, σελ. 26, Ριζοκάρπασο Αμμοχώστου 1937, Καταγραφή Ε. Λύντεκε,



Κρήτη. Σχετικά με αυτό το μοτίβο, τυπικό στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια για την περιγραφή της γυναικείας ομορφιάς, παραπέμπουμε στο άρθρο του Δ. Α Πετρόπουλου "Στερεότυποι στίχοι δημοτικών τραγουδιών", στην *Προσφορά εις Στίλπωνα Κυριακίδην*, (Θεσσαλονίκη 1953), σελ. 532-545. Βλ. επίσης Ν. Γ. Πολίτη, "Ο ήλιος κατά τους δημώδεις μύθους", στα *Λαογραφικά Σύμμεικτα* (Αθήνα 1921), τόμος II, σελ. 156-157.

[12] Οι ελληνικές ανέκδοτες παραλλαγές που χρησιμοποιούμε είναι εκείνες του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών (ΚΕΕΛ) και του Σπουδαστηρίου Λαογραφίας του Πανεπιστημίου Αθηνών (ΣΛ). Όσο για τα καταλανικά ανέκδοτα κείμενα, βασιζόμαστε αποκλειστικά στην *Ύλη* (*Materials*) του Ανέκδοτου Σώματος των Δημοτικών Τραγουδιών της Καταλονίας (Obra del Canconer Popular de Catalunya) που συντομεύουμε σε OCPC.



ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1170, σελ. 1-5, Τραγεία Νάξου 1936-1937, Καταγραφή Γ. Μέγας, ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1547, σελ. 5, Κέφαλος Κω 1946, Καταγραφή Γ. Μέγας, ΚΕΕΛ χφ. αρ. 2342, σελ. 358-359, Αγιερσανίον Νάξου 1960, Καταγραφή Σ. Ήμελλος, ΣΛ χφ. αρ. 1840, σελ. 125, Αντιμάχεια Κω 1972, Καταγραφή Β. Σ. Φάκου],

έκφραση που αναφέρεται επίσης στους ψαλτάδες:

[Cf. Α. Αμάντου, *"Προσθήκη εις το Χιακόν γλωσσάριον και το Χιακόν τοπωνυμικόν"*, στο *Λεξικογραφικόν Δελτίον*, τόμος 3, (1941), σελ. 166-167, αρ. 4, παραλλαγή από Καμπιά Χίου, ΚΕΕΛ χφ. αρ. 236, σελ. 14-15, Κατιρλί Βιθυνίας 1888, Καταγραφή Π. Μακρής, ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1079, σελ. 55, Καμπιά Χίου 1937, Καταγραφή Β. Ξανθάκη, ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1122, Καμπιά Χίου 1936, Καταγραφή Β. Ξανθάκη, ΚΕΕΛ 2303, σελ. 289-291, Δανακός Νάξου 1959, Καταγραφή Σ. Ήμελλος, ΚΕΕΛ 2753, σελ. 5-6, Αγία Ελένη Σερρών 1963, Καταγραφή Π. Φασουλά],

στους παπάδες:

[Cf. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 432, σελ. 121-125, Κάρυστος Εύβοιας 1922, Καταγραφή Ε. Παπαχατζής],

και στο διακόπουλο:

[Cf. ΚΕΕΛ 1446Α, σελ. 210, Καλλονή Λέσβου 1940, Καταγραφή Δ. Λουκάτος],

Λιγότερο τεκμηριωμένη από αυτή είναι η παρόμοια έκφραση "χάσαν τα γράμματά τους":

"Και τα μικρά διακόπουλα *χάσαν τα γράμματά τους*"

[Cf. Α. Αλεξανδρής, "Ευβοϊκά τραγούδια και μοιρολόγια", στη Λαογραφία, τόμος 6, (1917), σελ. 568-569, αρ. 19. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1083, σελ. 32, Κεντρική Εύβοια 1902-1910, Καταγραφή Β. Φάβης, ΚΕΕΛ χφ. αρ. 2411, σελ. 9-10, αρ. 13, Πατσίδες Ηρακλείου 1959-1962, Καταγραφή Ε. Ουσταμανωλάκη-Δανδουλάκη].

Αυτή η έκφραση αναφέρεται επίσης στα γραμματικόπουλα:

[Cf. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 432, σελ. 121-125, Κάρυστος Εύβοιας 1922, Καταγραφή Ε. Παπαχατζής, ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1083, σελ. 17, Κεντρική Εύβοια 1902-1910, Καταγραφή Β. Φάβης, ΚΕΕΛ 1988, σελ. 10, 16, 24 και 43, Αυλωνάρι Εύβοιας, 1902-1910, Καταγραφή Β. Φάβης],

και στους παπάδες:

[Cf. Αναγνώστης, Λεσβιακά, σελ. 229, αρ. 8 - ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1443, σελ. 84, Ίμβρος 1926, Καταγραφή Ν. Ανδριώτης, ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1110 Α',

σελ. 36-37, Αγιάσσος Λέσβου 1937, Καταγραφή Ε. Λύντεκε][13].

Όπως δείχνει ο παρακάτω στίχος, η ίδια έκφραση εμφανίζεται και στο καταλανικό τραγούδι, αν και αναφερόμενη σχεδόν πάντα στον παπά:

"Capelláque en diu la missa *n'ha perduda la llicó"*

[Cf. M. Milá, *Compendio de arte poetica* (Barcelona 1844), σελ. 155-156 στο εξής: Milá, *Compendio*; του ιδίου, *Romancerillo*, σελ. 179, αρ. 128, Briz, *Cansons de la terra*, τόμος Α', σελ. 63-64. J. Segura, "Cansons catalanas aplegadas en la comarca d' Urgell" στη *Miscelanea folkórica*, (Barcelona 1887), σελ. 109-110, αρ. 3. Στο εξής: Segura, Cansons, A. Capmany, *Canconer popular*, (Barcelona 1904-1907), αρ. XLVIII, E. Bosch, *Folk-lore musical. Cancons populars recullides a les Guilleries*, (Barcelona 1908), σελ. 22-23, παραλλαγή από Vilanova de la Sau, Osona - J. Serra, *El canconer del Calic*, (Barcelona 1913), σελ. 73-74, παραλλαγή από Bagá, Bergueda. F. Camps i Mercadal, *Folklore menorquín (de la pagesia)*, (Mahón 1918), παραλλαγή δημοσιευμένη πριν στη *Revista de Menorca*, τόμος 10 (1915), σελ. 248-249. A. Capmany & F. Baldello, *Cancons i jocs cantants de la infantesa*, (Barcelona 1923), σελ. 21. S. Llorens, *Folklore de la Maresma* I: *El canconer de Pineda*, (Barcelona 1931), σελ. 72-73, αρ. 37, παραλλαγή από Collsacabra, Plana de Vic. Στο εξής: Llorens, *Folklore de la Maresma* I I. Macabich, *Romancer tradicional eivissenc*, σελ. 71-72. J. Lluis, *El meu Pallars II: El Pallars Sobirá, 1a part*, (Barcelona 1961), σελ. 82-83. R. Ginard, Canconer popular de Mallorca, τόμος Δ', σελ. 447, αρ. 132, παραλλαγή από Sant Joan. *Αυτόθι*, σελ. 447, αρ. 133, παραλλαγή από Ciutat de Palma, και δύο άλλες παραλλαγές από Lloret de Vista Alegre και Es Llombards στην σελίδα 450. El Rec del Tint-1, *Recull de Cancons populars*, (Vic 1980), σελ. 24-25, παραλλαγή από Tavertet, Osona. J. Domenech, "El canconer de Beget", στο *Som*, τόμος 50, (Ιούνιος του 1984), σελ. 27. OCPC, (Barcelona 1926), τόμος Α', σελ. 201-202, παραλλαγή από Sant Llorenc de Morunys, Solso-



[13] Άλλες παραλλαγές αυτής της έκφρασης, αν και όχι τόσο συχνές, είναι οι εξής: "και τα μικρά διακόπουλα *αφήκαν τα χαρτιά τους*", cf. Γ. Κ. Μαρτζούκος, *Κερκυραϊκά δημοτικά τραγούδια*, (Αθήνα 1959), σελ. 59-60, δύο παραλλαγές από τα Σκριπερά και τα Κορακιανά. ΚΕΕΛ Ύλη Πολίτη 1421, Νίσυρος - "Και τα μικρά διακόπουλα *πέταξαν τα χαρτιά τους*", cf. ΚΕΕΛ 1446 Α', σελ. 210 και 212, Καλλονή Λέσβου 1940, Καταγραφή Δ. Λουκάτος. "Και τα μικρά διακόπουλα έρριξαν τα χαρτιά τους", cf. Α. Παρασκευόπουλος, "Τραγούδια Σωζοπολίτικα", στα *Θρακικά*, τόμος 3 (1932), σελ. 277-278, αρ. 35. "Και τα μικρά ψαλτόπουλα *πέταξαν τα βιβλία*", cf. ΣΛ 137, 20, Μικρομάνη Μεσσηνίας 1966-1967, Καταγραφή Δ. Μπουγέα. "Κ' εκειά τα αναγνωστόπουλα, *φήκαν τα συναξάρια*", cf. N. Tommaseo *Canti popolari toscani, corsici, illirici, greci*, (Venezia 1842), τόμος Γ', σελ. 109-110. "Κ' εκεί τ' αναγνωστόπουλα, *φήκαν το διάβασμά τους*", cf. Ν. Κατραμής, *Φιλολογικά ανάλεκτα Ζακύνθου*, (Κέρκυρα 1880), σελ. 473-474.



nes; Αυτόθι, τόμος Γ' (1929), σελ. 241, παραλλαγή από Amer, La Selva; *Αυτόθι*, *Materials inedits, Fons de Barcelona*, σειρά Α' (Ύλη Aguilo), φάκελος 3-XVIII, κείμενα 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 και 39, παραλλαγές από διάφορα μέρη της Καταλονίας και της Μαγιόρκας. *Αυτόθι, Materials inédits, Fons de Suissa,* σειρά S (Ύλη R. Serra i Pages), φάκελος 7-CX, κείμενα 110 c, d, e, f, g και j, παραλλαγές από διάφορα μέρη της Καταλονίας. *Αυτόθι, Materials inédits, Fons de Suissa Ibidem*, σειρά S (Ύλη R. Serra I Pages), φάκελος 18-DLV].

Αυτή η έκφραση αναφέρεται επίσης, αν και σπανιότερα, στον εφημέριο:

[Cf. J. Sarri, "Cancionero de la Rosa de Bulner", στην Ilerda, τόμος 24 (1960), σελ. 34-35, αρ. 38. OCPC, *Materials inédits*, Fons de Suissa, σειρά S (Ύλη R. Serra i Pages), φάκελος 7-CX, κείμενα 110b, g bis και h, παραλλαγές από Santa Cristina d'Aro και Sant Climent de Llobregat],

και στον καλόγερο:

[Cf. OCPC, *Materials inédits, Fons de Barcelona*, σειρά Α (Ύλη Aguilo), φάκελος 13-XVIII, κείμενα 15 και 18],

2. "Και τα μικρά διακόπουλα *χάσαν τα λογικά τους*"

[Cf. Σ. Μανασείδης, "Δημώδη άσματα Αίνου", *στο Αρχείο του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, τόμος Γ', (1935), σελ. 64, αρ. 42. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 229, σελ. 38, Αίνος (Ανατολική Θράκη), Καταγραφή Μ. Μανασείδης].

έκφραση που αναφέρεται επίσης στους παπάδες:

[Cf. ΚΕΕΛ, χφ. αρ. 1443, σελ. 84, Ίμβρος 1926, Καταγραφή Ν. Π. Ανδριώτης, ΚΕΕΛ 1446 Β', σελ. 353, Τελώνια Λέσβου 1940, Καταγραφή Δ. Λουκάτος, ΚΕΕΛ χφ. αρ. 2441, σελ. 9-10, αρ. 13, Ηράκλειο Κρήτης 1959-1962, Καταγραφή Ε. Ουσταμανωλάκη-Δανδουλάκη],

και στον κόσμο:

[Cf. ΚΕΕΛ, χφ. αρ. 432, σελ. 121-125, Κάρυστος Εύβοια 1922, Καταγραφή Ε. Παπαχατζής],

Όπως στην προηγούμενη περίπτωση, αυτή η έκφραση εμφανίζεται αυτούσια στο καταλανικό τραγούδι:

"Escolá que l' ajudava *no li'n sap donar raó*"

[Cf. Briz, *Cansons de la terra*, τόμος Α', σελ. 63-64, Segura, *Cansons*, σελ. 109-110, A. Capmany, *Canconer popular*, XLVIII, A. Capmany & F. Balldelló, Cancons i jocs cantats de la infantesa, σελ. 21, F. Camps, *Folklore menorquín*, σελ. 182-183, R. Ginard, *Canconer popular de Mallorca*, τό-

μος Δ', σελ. 447, αρ. 132, παραλλαγή από Sant Joan; OCPC, *Materials inédits, Fons de Barcelona*, σειρά Α' (Ύλη Aguiló), φάκελος 13-XVIII, κείμενα 2, 9, 10, 20, 22, 29, 30, 32 και 33, φάκελος 7-CX, κείμενα 110 c, e, f, και g, παραλλαγές από Dosrius, Alós de Balaguer, Os de Balaguer και Sant Climent de Llobregat, αντιστοίχως][14].

3. "Και τα μικρά διακόπουλα *χάσαν το Κύριε ελέησο*"

[Cf. Μ. Βρετός, *Εθνικόν Ημερολόγιον*, Τυπ. Δ. Κωνσταντινίδη, (Αθήνα 1866), σελ. 258-259. Β. Χ. Ζέρβας, "Τραγούδια της Λακεδαίμονος", στη Λαογραφία, τόμος 5, (1915), σελ. 133-134, αρ. 3. Μ. Ι. Σαλβάνος, "Τραγούδια, μοιρολόγια και λαζαρικά Αργυράδων Κερκύρας", στη *Λαογραφία*, τόμος 8 (1921), σελ. 174-174. Μ. Γνευτός, *Δημοτικά τραγούδια της Ρόδου*, Πρίσμα (Αλεξάνδρεια 1926), σελ. 24, αρ. 4. Μ. Ιωαννίδου-Μπαρμπαρίγου, "Το τραγούδι της κουμπάρας-νύφης" στην *Ελληνική Δημιουργία*, τόμος 10 (1-4-1948), παραλλαγή από Τήλο. Α. Πουλιανός, *Λαϊκά τραγούδια της Ικαρίας*, (Αθήνα 1964), σελ. 191-194, δύο παραλλαγές από Εύδηλο και Δρούτσουλα. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 172, σελ. 45 αρ. 9, Τήλος, Καταγραφή Γ. Αντωνιάδης. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1160 Γ', σελ. 155, Σβερδιά Λήμνου 1938, Καταγραφή Γ. Μέγας. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1381 Β', σελ. 27-28, Έξω Ποταμοί Λασιθίου, Καταγραφή Μ. Λιουδάκη. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 2193, σελ. 423-424, Μεγάλο Χωριό Τήλου, Καταγραφή Γ. Κ. Σπυριδάκης. ΚΕΕΛ 2455, σελ. 279-280, Σύμη, Καταγραφή Άννα Παπαμιχαήλ],

έκφραση αυτή που αναφέρεται επίσης σποραδικά στον ψάλτη:

[Cf. ΚΕΕΛ, 332, σελ. 132, Γύθειο Λακωνίας 1895, Καταγραφή Κ. Νεστουρίδης]

και στον καλόγερο:

[Cf. S. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Εκδ. Ι. Σιδέρης (Αθήνα 1938), σελ. 252-253][15].

Όπως στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις, δεν υπάρχει καμία αμφιβο-



[14] Απ' αυτήν εξαρτώνται οι εξής δύο εκφράσεις: "Escolá que l'ajudava *no li'n sap tornar raó*", (cf. Milá, Compendio, σελ. 155-156. Του ίδιου, *Romancerillo*, σελ. 179, αρ. 218. Llorens, *Folklore de la Maresma* I, σελ. 74, αρ. 38. OCPC, *Materials inédits, Fons de Barcelona*, σειρά Α' (Ύλη Aguiló), φάκελος 13-XVIII, κείμενα 1, 6 και 28. *Αυτόθι*, *Materials inédits, Fons de Suissa*, σειρά S (Ύλη R. Serra I Pages), φάκελος 7-CX, κείμενο 110 c, παραλλαγή από τη Santa Cristina d' Aro, και "Escola que l' ajuda *ha perduda la raó*", (cf. OCPC, τόμος Α', σελ. 201-202, παραλλαγή από τον Sant Llorens de Morunys, Solsones).

[15] Πολύ πιο σπάνιες είναι οι εξής παρόμοιες εκφράσεις: "Και τα μικρά διακόπουλα *πάψαν το Κύριε ελέησο*", cf. Π. Δ. Σεφερλής, "Τραγούδια της Αιγίνης, του Άργους και άλλων τόπων", στην *Λαογραφία*, τόμος 4, (1912-1913), σελ. 72-73, αρ. 17, παραλλαγή από την Αίγινα. Μ. Μινώτου, *Τραγούδια από την Ζάκυνθο*, (Αθήνα 1933), σελ. 10-11, αρ. 5. Μ. Λιουδάκη, "Ο γάμος εν Κρήτη



λία ότι η επόμενη έκφραση, τεκμηριωμένη σε δύο παραλλαγές από τη Μαγιόρκα, είναι η κυριολεκτική μετάφραση του "χάσαν το Κύριε ελέησο":

"Es capellá que deia missa *va perdre es Kyrieleison*"

[Cf. J. Massot i Muntaner, "Aportació a l'estudi del romancer balear", στους *Estudis Romanics*, τόμος 7 (1959-1960), σελ. 151, παραλλαγή από Pórtol; R. Ginard, *Canconer popular de Mallorca*, τόμος Δ', σελ. 446, αρ. 131, παραλλαγή από Es Llombards].

Είναι βέβαιο, λοιπόν, ότι η ελληνική έκφραση «Κύριε ελέησον», διατηρημένη αυτούσια στο καταλανικό κείμενο σε καταλανική, βέβαια, απόδοση, μπορεί μόνο να οφείλεται σε μια άμεση επίδραση του ελληνικού τραγουδιού πάνω στο καταλανικό. Έτσι γίνεται προφανής και πάλι ο μεγάλος αρχαϊσμός του βαλεαριδικού δημοτικού τραγουδιού στα πλαίσια της καταλανικής και, εν γένει, της ισπανικής παράδοσης, γιατί οι Βαλεαρίδες είναι το μόνο μέρος του καταλανόφωνου κόσμου, όπου διατηρείται πιστά η έκφραση "χάσαν το Κύριε ελέησο", αντί για τα "έχασαν τα χαρτιά τους" και "χάσαν τα λογικά τους", τις δύο μόνες εκφράσεις που σώζονται στην ηπειρωτική Καταλονία[16].

Προτού κλείσουμε αυτή τη συγκριτική μελέτη, πρέπει να εστιάσουμε την προσοχή μας στο τελικό επεισόδιο του ελληνικού τραγουδιού, όπου ο πρωταγωνιστής ζητά από τον παπά να συνεχίσει την λειτουργία και να βάλει τα στέφανα στην κουμπάρα:



τώρα και παλαιά", στο *Επετηρίς Εταιρείας Κρητικών Σπουδών*, τόμος 3, (1940), σελ. 375-376, παραλλαγή από Έλος Χανίων. Δ. Α. Πετρόπουλος, "Λαογραφικά Κωστή Ανατολικής Θράκης", στο *Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, τόμος 6, (1939-1940), σελ. 271. Α. Ι. Πουλιανός, *Λαϊκά τραγούδια της Ικαρίας*, σελ. 94-95, παραλλαγή από Ράχες. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1161 Γ', Έλος Χανιών 1938, Καταγραφή Μ. Λιουδάκη. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 2193, σελ. 463-464, Μεγάλο Χωριό Τήλου 1956, Καταγραφή Γ. Κ. Σπυριδάκης. "Και τα μικρά διακόπουλα *ξεχνούν το Κύριε ελέησο*", cf. Κ. Π. Κασιμάτης, "Λαογραφικά σύλλεκτα εξ Ίου", στη *Λαογραφία*, τόμος 2, (1910-1911), σελ. 598-599, αρ. 8. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 3357, σελ. 105-106, Ίος 1968, Καταγραφή Σ. Δ. Ήμελλος, "Και τα μικρά διακόπουλα το Κύριε ελέησο αφήκαν", cf Ν. Π. Ηρειώτης, "Ο χορός της Λαμπρής ιδία εν τη εν Αιγίνη παλαιά χώρα", στη *Λαογραφία*, τόμος 8 (1921), σελ. 76-78, αρ. 6. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1637, σελ. 43, αρ. 5, Λευκίμμη Κερκύρας 1947-1948, Καταγραφή Α. Παπαβλασοπούλου. Η ίδια έκφραση, αν και αναφερόμενη στον καλόγερο, βρίσκεται στο ΚΕΕΛ χφ. αρ. 1429, σελ. 37, Βέροια 1939, Καταγραφή Ε. Ψωμάς, "Και τα μικρά διακόπουλα σφάλλουν το Κύριε ελέησο", cf. C. Wescher & Ε. Μανωλακάκης, *Δωρικόν ψήφισμα Καρπάθου*, Τυπ. Θ. Παπαλεξανδρή (Αθήνα 1878), σελ. 75-76, αρ. 15. Η ίδια έκφραση, αν και αναφερόμενη σε ένα(ν) καλόγερο, βρίσκεται στου Μ. Μιχαηλίδη-Νουάρου, *Καρπαθιακά μνημεία Α'. Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου*, Τυπ. Π. Χαλκιοπούλου, (Αθήνα 1928), σελ. 213-214, αρ. 3. Α. Σ. Διαμαντάρας "Γλωσσική ύλη της νήσου Μεγίστης (Καστελλορίζου)", στον *Ο εν Κωνσταντινούπολει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος*, τόμος 21 (Κωνσταντινούπολη 1887-1889), σελ. 356-357, αρ. 15. ΚΕΕΛ Ύλη Πολίτη 2209, παραλλαγή από το Καστελόριζο.

[16] Τον έντονο αρχαϊσμό της βαλεαριδικής παράδοσης επιμαρτυρούν, μεταξύ άλλων, και μερικές παραλλαγές του τραγουδιού "La porquerola", πολύ κοντινές στο προβηγκιανό πρωτότυπο (cf. R. Ginard, *Canconer popular de Mallorca*, τόμος IV, σελ. 337-338).

"-Ψάλλε, παπά, σαν έψαλλες, διάκο, σαν ελειτούργεις,
κ' εσείς, μικρά διακόπουλα, εύρετε τα χαρτιά σας.
- Παπά, αν είσαι χριστιανός και αν είσαι βαφτισμένος,
παράγυρε τα στέφανα, βάλε τα της κουμπάρας."[17]

Πρόκειται, πράγματι, για ένα επεισόδιο που απουσιάζει απ' όλες τις παραλλαγές της "Κυράς της Αραγωνίας" που έφθασαν ως εμάς, παρ' όλο που αρχικά θα έπρεπε να αποτελεί μέρος τους, όπως δείχνει η διατήρησή του στους επόμενους στίχους του τραγουδιού "*Les atours de Marie-Madeleine*", μια προβηγκιακή παραλογή συνθεμένη κατά μίμηση του καταλανικού τραγουδιού:

"Loous prechtes quittoun lour mecho, mai lous clergves lours leichous.
- Atsabas, prechtes, lo mecho, et clergues, vochtras leichous".[18]

Τελικά, διατηρούν επίσης αυτό το επεισόδιο οι σεφαραδίτικες παραλλαγές -οι παραλλαγές δηλαδή των εκδιωχθέντων Εβραίων της Ισπανίας- του καστιλιάνικου τραγουδιού "*La misa de amor*", που προφανώς προέρχεται επίσης από το καταλανικό επικό τραγούδι:

"El tanedor que la vido de rodillas se asentó.
- Taned, taned, desdichado, que por vos me vine yo".[19]

Φθάνοντας σ' αυτό το σημείο, θεωρούμε απαραίτητο να κάνουμε μια ανακεφαλαίωση των συμπερασμάτων. Η ελληνική παραλογή της "Κουμπάρας που έγινε νύφη", που συντέθηκε σε κάποιο νησί του Αιγαίου κατά την Φραγκοκρατία, διαδόθηκε γρήγορα σε όλη την νησιωτική και ηπειρωτική Ελλάδα[20]. Μόνο η Κύπρος την αγνοεί. Είναι, λοιπόν, ένα από τα πιο διαδεδομένα ελληνικά δημοτικά τραγούδια και η επίδρασή του πάνω σε άλλα έργα της



[17] Fauriel, *Chants populaires*, τόμος II, σελ. 378.

[18] E. Rolland, *Recueil de chansons populaires*, τόμος IV, αρ. 8. Βλέπε επίσης τους αριθμούς 5, 10 και 11 του ίδιου τόμου. Όσον αφορά την καταλανική προέλευση αυτού του τραγουδιού, βλ. G. Doncieux, *Le romancéro populaire de la France. Choix de chansons populaires francaises*, Ed. E. Bouillon, (Paris 1904), σελ. 171-172 και J. S. Pons, "Poesie courtoise et poesie populaire: *La Dame d' Aragon*" στο *Mellanges H. Gavel*, (Toulouse 1948), σελ. 71-76.

[19] R. Gil, Romancero *judeo-espanol*, Impr. Alemana, (Madrid 1911), αρ. 44. Για αυτό το τραγούδι βλέπε επίσης Menendez Pidal, *Romancero hispánico*, τόμος Α', σελ. 325 και 332, και M. Lida de Malkiel, "El romance de La *misa de amor*", στη *Revista de Filologia Hispanica*, τόμος 3 (1941), σελ. 24-42. Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε, όμως, την οφειλή αυτής της σύμπτωσης σε μια νεότερη επίδραση της "Κουμπάρας που έγινε νύφη" πάνω στο καστιλιάνικο δημοτικό τραγούδι, χάρη στην μακραίωνα ειρηνική συγκατοίκηση της ελληνικής και της σεφαραδίτικης κοινότητας στη Θεσσαλονίκη, τη Σμύρνη ή τη Ρόδο.

[20] O Samuel Baud-Bovy, βασισμένος σε αισθητικούς και μόνο λόγους, θεωρεί πως αυτό το τραγούδι κατάγεται από τις Ανατολικές Σποράδες [cf. *La chanson populaire grecque du Dodécanése, I. Les textes*, (Paris 1936), σελ. 216-217. Στο εξής: Baud-Bovy, *La chanson*], ενώ η Μαρία Ιωαννί-



εποχής όπως τα *Εκατόλογα*[21] και η υποδοχή του από διάφορους βαλκανικούς λαούς, κυρίως από Βούλγαρους και Ρουμάνους, αποτελεί μία καλή απόδειξη της δύναμής του.[22]

Έχοντας υπ' όψη, λοιπόν, αυτά τα δεδομένα, τίποτα δεν μας εμποδίζει να εικάσουμε ότι κατά τη Φραγκοκρατία κάποιος Καταλανός, συγκινημένος από τους στίχους που εκφράζουν την είσοδο της όμορφης πρωταγωνίστριας στην εκκλησία, αποφάσισε να προσθέσει το τέλος της ελληνικής παραλογής στο καταλανικό τραγούδι της "Κυράς της Αραγωνίας", που σίγουρα προϋπήρχε, τουλάχιστον από τα χρόνια της επικής άνθισης στην Καταλονία, όπως προκύπτει από τις προφανείς ομοιότητές του με επικά δημοτικά τραγούδια, αν και στη σημερινή του μορφή μοιάζει πιο πολύ με μια μπαλάντα ή μ' ένα ιστορικό τραγούδι. Όσον αφορά τις συνθήκες που έκαναν δυνατή αυτή την προσαρμογή, όλες οι προτεινόμενες λύσεις βασίζονται σε απλές υποθέσεις. Ο W. Entwistle υποστηρίζει ότι οι προβηγκιανοί έμποροι ίσως μπορούσαν να τη ακούσουν στις ελληνόφωνες κοινότητες της νότιας Ιταλίας και της Κορσικής, λειτουργώντας έτσι ως μεσολαβητές σ' αυτό το μακρινό ταξίδι από την Ανατολή στη Δύση.[23] Το ελληνικό τραγούδι, όμως, δεν είναι τεκμηριωμένο στις ελληνόφωνες κοινότητες της νότιας Ιταλίας (στην Καλαβρία και στην Απουλία), και από την Κορσική έχουμε μόνο δύο ημιτελείς παραλλαγές, που σε καμία περίπτωση δεν δίνουν την εντύπωση ότι αποτελούν την πηγή του καταλανικού τραγουδιού.[24] Εμείς τείνουμε πιο πολύ να θεωρούμε ως μεσολαβητές τα καταλανικά δουκάτα των Αθηνών και Νέων Πατρών,



δου-Μπαρμπαρίγου τοποθετεί την κοιτίδα του στα Δωδεκάνησα (cf. *Το τραγούδι της κουμπάρας-νύφης*, σελ. 641). Επί τη βάση των παραλλαγών που έχουν διασωθεί, όμως, είναι δύσκολο -ίσως και αδύνατο- να προσδιορίσουμε με τέτοια ακρίβεια την πρωτογενή του πατρίδα. Εν πάση περιπτώσει, την πρώτη γραπτή μνεία του μας την προσφέρει ένα χειρόγραφο του ΙΗ' αιώνα που σώζεται στη μονή Ιβήρων, στο Άγιον Όρος [cf. B. Bouvier, *Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της Μονής των Ιβήρων*, Collection de l' Institut Francais d' Athènes 120, (Athènes 1960), σελ. 11 και 30-33]. Το τραγούδι όμως, λόγω του περιεχομένου του και της μεγάλης του διάδοσης σε όλη την Ελλάδα, πρέπει να τοποθετείται, όπως και οι περισσότερες παραλογές, στα χρόνια της Φραγκοκρατίας.

[21] Cf. D. C. Hesseling & H. Pernot, *Ερωτοπαίγνια (Chansons d' amour)*, (Paris 1913), σελ. 90-98 και Baud-Bovy, *La chanson*, σελ. 199.

[22] Βλέπε σχετικά Κ. Ρωμαίος, *Δημοτικό τραγούδι. Προβλήματα καταγωγής και τεχνοτροπίας*, Ι (Αθήνα, 1979), σελ. 74-91, και F. M. Rechnitz, "Hispano-romanian ballad correspondences", στο S. G. Armistead, A. Sánchez & D. Catalán (eds). *El romancero hoy: historia, comparatismo y bibliografia critica* (Madrid 1979), σελ. 146.

[23] W. J. Entwistle, *La dama de Aragón*, σελ. 191 και κυρίως *European balladry*, σελ. 181-182.

[24] Πρόκειται για δύο παραλλαγές από το Cargese, ένα χωριό που ίδρυσαν Έλληνες πρόσφυγες από το Οίτυλο της Πελοποννήσου. Βλ. A. Pellegrini, *Canti popolari dei greci di Cargese* (Bergamo 1871), σελ. 17-18· Γ. Γ. Παπαδόπουλος, "Άσματα δημοτικά των εν Κορσική Ελλήνων", στην *Πανδώρα*, τόμος 15 (1865), σελ. 417· πρβλ. παραλλαγή δημοσιευμένη ξανά μαζί με την γαλλική της μετάφραση από τον Emile Legrand, στο *Recueil de chansons populaires grecques*, (Paris 1874), σελ. 400, αρ. 135.

όπου η καταλανική παρουσία διάρκεσε πάνω από εβδομήντα χρόνια και απ' όπου συνεπάγεται η ύπαρξη μερικών δίγλωσσων γενιών που εύκολα μπορούσαν να μάθουν και να αφομοιώσουν ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Οι εμπορικές δραστηριότητες των καταλανών εμπόρων -όσο και η πειρατεία- στη Ρωμανία και η παρουσία ελλήνων σκλάβων στις διάφορες περιοχές του Αραγωνικού Στέμματος μπορούν να είναι ένα άλλο μέσο άφιξης της "Κουμπάρας που έγινε νύφη" στην Καταλονία.[25]

Συνοψίζοντας, λοιπόν, το τραγούδι της "Κυράς της Αραγωνίας", με τη συγχώνευση του συγκινησιακού τελικού μοτίβου της ελληνικής παραλογής, πρέπει να διαδόθηκε γρήγορα στην Καταλονία και στις Βαλεαρίδες νήσους, απ' όπου πέρασε στην υπόλοιπη ισπανική χερσόνησο και, από κει, στη Λατινική Αμερική.[26] Περιέργως, οι εκδιωχθέντες Εβραίοι της Ισπανίας -οι Sefarditas, δηλαδή- την έφεραν ξανά, εξορισμένοι στην Ανατολή, στην ίδια γη που μερικούς αιώνες πριν είχε δει τη γέννηση της "Κουμπάρας που έγινε νύφη".

Θα θέλαμε να επιμείνουμε, προτού τελειώσουμε, στην ανάγκη να επιχει-



[25] Για την έντονη δράση των καταλανών εμπόρων στην Ελλάδα και το κερδοφόρο εμπόριο σκλάβων παραπέμπουμε στον K. Setton, *Catalan domination of Athens* 1311-1388, Variorum Reprints (London, 1975), σελ. 248, στη Μ. Ντούρου-Ηλιοπούλου, "Οι Καταλανοί στις Κυκλάδες τον 14ο αιώνα", στο *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών*, τόμος 14, (1993), σελ. 61 και στον S. Bensch, "El comerc catala a la Romania en el segle XIV", στο *L' Avenc*, τόμος 213, (1997), σελ. 26-29. Απλώς ενδεικτικά θυμίζουμε ότι η καταλανική παρουσία στα ελληνικά νησιά άφησε μια πολύ κακή ανάμνηση στη ψυχή του ελληνικού λαού. Έτσι, μέχρι τον περασμένο αιώνα, στην Άνδρο η λέξη "Καταλανός" σήμαινε τον κακούργο και αδάμαστο άνθρωπο [Α. Π. Πασχάλης, *Ανδρικόν γλωσσάριον ή λέξεις και φράσεις εκ του γλωσσικού* ιδιώματος της κοινής εν Άνδρω λαλιάς, (Αθήνα 1933), και στην Μύκονο αποκαλούσαν Καταλανούς τα άτακτα παιδιά (A. Rubio i Lluch, *El record dels Catalans en la tradició popular, històrica i literària de Grecia*, Ed. Curial & Publicacions de l' Abadia de Montserrat, (Barcelona, 1999), σελ. 70].

[26] Ο S. G. Armistead και ο J. H. Silverman σχετίζουν επίσης με την "Κυρά της Αραγωνίας" το ιταλικό δημοτικό τραγούδι "Pari'na luna", από το οποίο ξέρουμε μόνο μια παραλλαγή δημοσιευμένη τον περασμένο αιώνα από τους A. Casetti και V. Imbriani στη συλλογή *Canti popolari delle provinze meridionali*, (Roma-Torino-Firenze, 1871-872), τόμος I, σελ. 200 (cf. *La dama de Aragón*, σελ. 53-54). Η έλλειψη ιταλικών κειμένων, όμως, εμποδίζει τέτοιου είδους συσχετισμούς. Έξω από τα ευρωπαϊκά πλαίσια, ο Diego Catalán επισήμανε πρόσφατα τις εκπληκτικές ομοιότητες ανάμεσα στο καταλανικό τραγούδι και το κινέζικο μυθιστόρημα *Chin P'ing Mei*. Σε ένα επεισόδιο αυτού του έργου μαθαίνουμε πως η γυναίκα με το όνομα "Χρυσός Λωτός", μετά από μια νύχτα με τον His-men Ch'ing σε ένα βουδιστικό ναό, παρουσιάζεται τόσο όμορφη στην κηδεία του άντρα της, του κυρίου Wu, δολοφονημένου με προδοσία απ' αυτή, που οι μοναχοί, μόλις τη βλέπουν, χάνουν τα λογικά τους. Όπως συμπεραίνει, όμως, ο ίδιος ο Diego Catalán, με την φτωχή μας γνώση της κινέζικης δημοτικής ποίησης είναι δύσκολο να αποδείξουμε την πραγματική σχέση αυτών των δύο έργων [cf. D. Catalán και άλλοι "El romancero sefardí ayer y hoy. Coloquio" στο D. Catalán & S. G. Armistead (eds.), *El romancero en la tradición oral moderna, Romancero y poesía oral 1*, (Madrid 1973), σελ. 52, σημ. 21-22, και κυρίως, του ίδιου συγγραφέα, *Arte poetica del romancero oral, Parte 2". Memoria, invención, artificio* (Madrid 1998), σελ. 112-118]. Κατά την γνώμη μας, όμως, η περιπλοκή του θέματος μαζί με κάποιες θεματικές διαφορές μεταξύ των δύο έργων μας κάνει να μην μπορούμε να απορρίψουμε εντελώς την ιδέα ότι ανήκουν σε δύο ανεξάρτητες λογοτεχνικές παραδόσεις.



ρήσουμε καινούριες μελέτες προς αυτή την κατεύθυνση, για να προσδιοριστεί, π.χ., η σχέση του επικού ισπανο-καταλανικού τραγουδιού "*La doncella guerrera*" με το ικαριακό τραγούδι της "Βασιλοπούλας"[27] ή η επίδραση του ακριτικού τραγουδιού του "Κάστρου της Ωριάς" πάνω στις δημοτικές παραδόσεις που εμπνέονται από την καταλανική παρουσία στην Άμφισσα.[28] Σε κάθε περίπτωση, θα πρέπει να έχουμε πάντα υπ' όψη μας την πολύτιμη προσφορά της βαλεαριδικής παράδοσης. Πράγματι, ο έντονος αρχαϊσμός της έχει πολλά να πει στο ζήτημα της αλληλεπίδρασης των δημοτικών τραγουδιών της Ελλάδος και της Καταλονίας.



[27] Για το ισπανικό τραγούδι βλέπε R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Austral 100, Ed. Espasa-Calpe (Madrid 1989, 32η έκδοση), σελ. 198-202, και για το ικαριακό Α. Ι. Πουλιανού, *Λαϊκά τραγούδια της Ικαρίας*, (Αθήνα 1964), σελ. 80-89.

[28] Βλέπε σχετικά τη μελέτη μας "La chanson acritique du Château de la Belle et son influence sur les traditions populaires grecques inspirées par la présence catalane à Amphissa" στο *Colloque international sur l' epopée grecque mediévale et moderne et ses racines antiques*, (Nancy 1-3 Mars 2001), υπό δημοσίευση.



ΑΚΡΙΤΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΗ ΛΑΪΚΗ ΑΛΒΑΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ*

Αΐντα Καραντζά

Η θεωρία του Νικολάου Πολίτη περί πλατειάς γεωγραφικής εξάπλωσης του ακριτικού κύκλου τραγουδιών μέσω της προφορικής μετάδοσης περιλαμβάνει και τον χώρο της Κάτω Ιταλίας. Η αξιοποίηση, ωστόσο, της αλβανικής δημοτικής ποίησης της Κάτω Ιταλίας για την μελέτη του ακριτικού τραγουδιού διέρχεται, σε πρώτη φάση, από την θέση και υπέρβαση σοβαρών προβλημάτων σε σχέση με τις πηγές. Η πρόθεσή μας στα πλαίσια αυτής της ανακοίνωσης είναι να αναφερθούμε κριτικά στα προβλήματα που υπεισέρχονται στον ορισμό του ερευνητικού αυτού πεδίου. Όπως και σε άλλες λαογραφικές παραδόσεις του 19ου αιώνα, στην περίπτωση των αλβανικών λαϊκών παραδόσεων της Κάτω Ιταλίας παρεμβαίνει συχνά το έντονα παραμορφωτικό πρίσμα της «εθνικής παράδοσης». Η έρευνά μας αποσκοπεί αφενός στη μελέτη όλου του φάσματος της συλλογής και επεξεργασίας των τραγουδιών, με σκοπό την κριτική των κατηγοριών που δημιουργήθηκαν για να στεγάσουν την «εθνική λαϊκή παράδοση» και, αφετέρου, τη μελέτη των πραγματικών συνθηκών παραγωγής των λαϊκών τραγουδιών, στο μέτρο που τα σύγχρονα εργαλεία της έρευνας μάς επιτρέπουν σήμερα να τις προσεγγίσουμε.

Τα λαϊκά τραγούδια στα οποία αναφερόμαστε στα πλαίσια αυτής της ανακοίνωσης προέρχονται από δύο συλλογές Ιταλοαλβανικών δημοτικών τραγουδιών που εκδόθηκαν από τους Ιταλοαλβανούς λογίους Demetrio Camarda και Michele Marchianò, το 1866 και το 1908 αντίστοιχα[1]. Το μεγαλύτερο μέρος των τραγουδιών αυτών των συλλογών προέρχονται από χειρόγραφες πηγές, η παλαιότητα των οποίων δεν ξεπερνά τον 18ο αιώνα. Ο Camarda, που αντιγράφει ένα μέρος των τραγουδιών του από μία χειρόγραφη πηγή, υποστήριξε ότι η γραπτή παράδοση των Ιταλοαλβανικών τραγουδιών αναγόταν σε λίγες δεκαετίες πριν την έκδοση του έργου του ωστόσο, ο ίδιος



* Θα ήθελα τέλος να ευχαριστήσω τον κ. Νικόλαο Σιγάλα για τις συμβουλές του.

[1] Camarda D., *Appendice al Saggio di Grammatologia Comparata sulla Lingua Albanese, Prato 1866, και Marchianò M., Canti popolari albanesi delle colonie d' Italia publicati da un manoscritto della prima metà del secolo XVIII*, Foggia 1908.



στερούμενος βασικών επιστημονικών μεθοδολογικών εργαλείων δεν μνημονεύει σαφώς τις πηγές του. Συγκριτικά πληρέστερη υπήρξε η περιγραφή του χειρόγραφου κώδικα που ανακάλυψε ο Marchianò τον οποίο χρονολόγησε στα 1737. Η χρονολόγηση αυτή, ωστόσο, απαιτεί περαιτέρω μελέτη από την πλευρά μας.

Τα δημοσιευμένα τραγούδια στα οποία θα αναφερθούμε προέρχονται από αυτόν τον κώδικα, που θεωρείται ως η παλαιότερη συλλογή αλβανικών λαϊκών τραγουδιών, άποψη που δέχονται και οι περισσότεροι σύγχρονοι αλβανοί μελετητές. Συμβουλευτήκαμε επίσης δύο άλλες συλλογές, προκειμένου να πραγματοποιήσουμε μια παράλληλη συγκριτική ανάγνωση των τραγουδιών που θα μας απασχολήσουν. Πρόκειται για τις συλλογές του Giuseppe Crispi, δημοσιευμένη από τον ιταλό λαογράφο Lionardo Vigo το 1857 και του Ιταλοαλβανού De Rada, που εμφανίστηκε το 1866[2]. Στην εισαγωγή της συλλογής του ο Crispi δεν αναφέρεται σε γραπτές πηγές, αν και πιθανόν να χρησιμοποίησε γραπτή πηγή παρεμφερή προς εκείνη του Marchianò. Εξάλλου, διαθέτουμε ενδείξεις ότι χρησιμοποίησε κάποια χειρόγραφα, των οποίων όμως η προέλευση και η παλαιότητα μας είναι άγνωστες. Η μυθολογία του χειρογράφου ως αδιαμφισβήτητης πηγής αυθεντίας δύσκολα εναρμονίζεται προς τον σχεδόν αποκλειστικά προφορικό χαρακτήρα της αλβανικής γλώσσας αυτής της εποχής. Η προφορικότητα αυτή γεννά ερωτήματα στον μελετητή που υπαγορεύουν περαιτέρω έρευνα.

Σήμερα επισημαίνεται το γεγονός ότι πολλοί από αυτούς τους «λαογράφους», ακόμη και οι πιο σημαντικοί, δεν διέθεταν τα επιστημονικά εργαλεία ενός λαογράφου όπως ο Pitré. Παρόλα αυτά, πολλές πηγές μαρτυρούν για ένα συνεχή διάλογο ορισμένων Ιταλοαλβανών με Ιταλούς λαογράφους όπως οι G. Pitré και Lionardo Vigo, οι οποίοι περιέλαβαν με εγκωμιαστικές εισαγωγές στις συλλογές τους και τις προφορικές Ιταλοαλβανικές παραδόσεις. Ο Tommaseo, για παράδειγμα, συνεργάστηκε με τον De Rada και προώθησε την έκδοση των Ραψωδιών του τελευταίου, το 1866. Η αλληλογραφία του De Rada, κυρίως κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες της ζωής του, αναδεικνύει τη συνεχή ανταλλαγή απόψεων με τους Tommaseo και De Gubernantis.

Το ποιητικό έργο του De Rada σηματοδοτεί τη γέννηση μιας λογοτεχνίας που αντλεί την έμπνευσή της από τις αλβανικές προφορικές παραδόσεις. Η λόγια αυτή λογοτεχνία δεν προσκολλάται στην παραδοσιακή πηγή, διότι η τελευταία όχι μόνον δεν προσαρμοζόταν πάντα, αλλά και αποτελούσε έντο-



[2] Vigo L., *Canti Popolari Siciliani*, Catania 1857 και Girolamo De Rada, *Rapsodie d'un poema albanese rac-colte nelle colenie del napoletano tradotte da Girolamo De Rada e per cura di lui e di Niccolò Jeno de' Coro-nei*, Firenze, 1866.

νη παραφωνία προς τα ρομαντικά ιδεώδη των εν λόγω λαογράφων. Εξάλλου, οι περίφημες «εθνικές ραψωδίες» δεν τραγουδιόντουσαν από τους χωρικούς του δευτέρου μισού του 19ου αιώνα, τουλάχιστον με τον τρόπο που θα ήθελαν οι εκδότες των συλλογών. Ο δυναμισμός της ιταλοαλβανικής λογοτεχνίας της ίδιας εποχής αποσκοπούσε στο να αντικαταστήσει, κατά κάποιο τρόπο, τον παλαιό τύπο της λαϊκής, αποσπασματικής προφορικής παράδοσης με πολλά λόγια ποιήματα, που έγιναν αμέσως γνωστά και εισχώρησαν στο τοπικό ρεπερτόριο. Αυτή η διαδικασία ανάπλασης του φολκλόρ των πρώτων γενεών των Ιταλοαλβανών προσφύγων υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική τόσο για την λόγια κοινότητα του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, που καλλιεργούσε την επική και ηρωική εικόνα των παλαιών παραδόσεων, όσο και για τη σημερινή επιστημονική κοινότητα, δεδομένου ότι οι λόγιες αυτές δημιουργίες διασώζουν τον αρχέγονο πυρήνα των παραδόσεων αυτών. Ενίοτε, Ιταλοαλβανοί λογοτέχνες αποπειράθηκαν να παρουσιάσουν δικές τους επικές συνθέσεις σαν ποιήματα παλαιών ραψωδών. Αυτό προϋπέθετε εκ μέρους τους την κατασκευή μιας θεωρίας περί γραπτής αλβανικής παράδοσης, μέσω της οποίας θα μπορούσαν να αναγάγουν δικές τους συνθέσεις σε παλαιότερες ιστορικές περιόδους, και δη, εθνοκεντρικά φορτισμένες. Οι λόγιοι αυτοί έδιναν μεγάλη σημασία στην προφορική παράδοση, διά της οποίας δημιουργίες προσωπικές και επώνυμες, υιοθετούμενες εκ των υστέρων από τις τοπικές κοινότητες, θα προσλάμβαναν χαρακτήρα ανωνυμίας.

Η αναζήτηση της πολιτισμικής ταυτότητας της ιταλοαλβανικής λόγιας κοινότητας εδραιώθηκε από τη μία στον λατινικό πολιτισμό, ως φορέα της εκκλησιαστικής και πολιτισμικής παράδοσης της ελληνο-βυζαντινής κοινότητας, και από την άλλη σε μία θεωρία σχετική με τις πολιτισμικές συνάφειες Ελλήνων και Αλβανών κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Επηρεασμένοι από θεωρίες δυτικών γλωσσολόγων περί της καταγωγής της αλβανικής γλώσσας, ορισμένοι Ιταλοαλβανοί ενστερνίστηκαν θεωρίες σχετικές με τη γλωσσική συγγένεια της ελληνικής και της αλβανικής και την κοινή πολιτισμική κληρονομιά των δύο λαών. Υποστηρικτές μιας τέτοιας θεωρίας υπήρξαν και οι ελληνιστές G. Crispi και D. Camarda, οι οποίοι προσπάθησαν αφενός να αναδείξουν ομοιότητες μεταξύ ελληνικών και ιταλοαλβανικών δημοτικών τραγουδιών και αφετέρου να αποδείξουν την προέλευσή τους από τον ίδιο αφηγηματικό κύκλο. Όλοι οι εκδότες των παραπάνω συλλογών αναφέρθηκαν στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια και συγκεκριμένα σ' εκείνα της γνωστότατης και πολυσυζητημένης μεταξύ των Ιταλοαλβανών μελετητών συλλογής του Fauriel, καθώς και σε εκείνα της συλλογής του Passow. Παρακάτω θα δείξουμε ότι η συλλογή του Fauriel, που εκδίδεται στα 1824, άσκησε άμεση επίδραση στις πρώτες συλλογές ιταλοαλβανικών τραγουδιών, που εκδίδονται μερικές δεκαετίες αργότερα.



Η καταγραφή και μελέτη της λαογραφικής παράδοσης, όπως γίνεται από τον Crispi, ανατρέχει στο μεθοδολογικό πρότυπο του Fauriel. Η ποιητική παράδοση της κλασικής αρχαιότητας θεωρήθηκε από τον Crispi -μέσω της αναγωγής σε μια κοινή προέλευση του ελληνικού και αλβανικού πολιτισμού- ως εγγενές στοιχείο της ιταλοαλβανικής λαϊκής παράδοσης. Ορισμένες φιλολογικές και ιστορικές κατηγορίες του Fauriel βρήκαν μεγάλη απήχηση στους εν λόγω συγγραφείς. Συγκεκριμένα, ο Crispi θέλησε να δείξει πως: «ορισμένα σημεία των τραγουδιών μας μοιάζουν με τα δημοτικά τραγούδια της Ελλάδας, πέρα από την ομοιότητα κάποιων εικόνων και εννοιών με αντίστοιχες κλασικών και ιερών κειμένων. [...] Αυτό», συνεχίζει ο Crispi, «οφείλεται σε κάποια ομοιομορφία ηθών και εθίμων που οι Αλβανοί έχουν με τους Έλληνες οφειλόμενη στην γειτνίαση των δύο αυτών λαών [...]»[3].

Ο ίδιος αφιερώνει μεγάλο μέρος της εισαγωγής του στο να αποδείξει την ομοιομορφία των αλβανικών και ελληνικών λαϊκών στίχων. Η μορφή των λαϊκών αλβανικών τραγουδιών σε στροφές δύο μικρών στίχων οκτώ και επτά συλλαβών αντίστοιχα, θεωρήθηκε από τον ίδιο σαν μια περίπτωση «ηρωικού» ή «εθνικού» ελληνικού στίχου, που είχε οριστεί από τον Fauriel σαν ένας μακρύς δεκαπεντασύλλαβος στίχος, αποτελούμενος από δύο ημιστίχια των οκτώ και επτά συλλαβών αντίστοιχα. Ο Fauriel είχε επίσης αποδεχτεί πως τα δύο αυτά ημιστίχια θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως δύο ξεχωριστοί στίχοι, όπως και σε πλήθος σχετικών περιπτώσεων που συναντάμε σε όλες τις γλώσσες της Ευρώπης. Ο Crispi προσπάθησε να δείξει την ευκολία σύνδεσης ανά δύο των στίχων των αλβανικών τραγουδιών της συλλογής του. Μολονότι αυτοί δεν παρουσιάστηκαν ποτέ με την μορφή ενός εκτεταμένου δεκαπεντασύλλαβου στίχου, αποδέχτηκε τη θεωρία της ομοιομορφίας των τόνων ελληνικών και αλβανικών στίχων, η οποία δεν είναι αποτέλεσμα κοινής τέχνης, αλλά ενός ευαίσθητου μουσικού ακούσματος, έτσι όπως ταιριάζει στα πραγματικά δημοτικά τραγούδια. Παρόλα αυτά, η μετρική αρμονία των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών φαίνεται ανέφικτη για τους ανομοιοκατάληκτους αλβανικούς λαϊκούς στίχους, γιαυτό η προσπάθεια του Crispi επικρίθηκε ως υπερβολική από τον Camarda.

Σύμφωνα με τον τελευταίο, η ύπαρξη σχεδόν όμοιων δημοτικών τραγουδιών σε πληθυσμούς που θεωρεί ότι δεν είχαν μέχρι τώρα κανένα άμεσο δίαυλο επικοινωνίας, τόσο μεταξύ τους, όπως οι Ιταλοαλβανοί της Σικελίας



[3] Vigo L., *Canti Popolari Siciliani*, Catania 1857, σ. 339-341: «[...] come alcuni luoghi delle nostre canzoni si rassomigliano ai canti popolari della Grecia, oltre alla somiglianza di alcune immagini, e di taluni concetti con altri dei classici, ed anche delle sacre pagine. [...] Ciò nasce da una certa uniformità di usi e di costumi, che gli albanesi hanno coi greci, derivata dalla vicinanza, in cui sono questi due popoli [...]».

και της Καλαβρίας, όσο και με τη μητέρα-πατρίδα, αποτελεί ένδειξη της παλαιότητάς τους. Είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε, εξάλλου, ότι πολλά Ιταλοαλβανικά τραγούδια ηρωικού χαρακτήρα διασώζουν αρκετά πελοποννησιακά τοπωνύμια, γεγονός που δεν εμπόδισε να ενταχθούν στο ηρωικό έπος του Σκεντέρμπεη. Το πρόβλημα ύπαρξης πιο πολλών πελοποννησιακών παρά αλβανικών τοπωνυμίων αποδόθηκε περισσότερο σε μια αρχαϊκή μεν, χρονικά δε απροσδιόριστη συνύπαρξη των δύο λαών, παρά στην αλβανική παρουσία στην Πελοπόννησο ήδη από τον 14ο αιώνα, από την οποία μετανάστευσαν κατά τον 16ο αιώνα συμπαγείς αλβανικοί και ελληνικοί πληθυσμοί προς την Κάτω Ιταλία.

Ο Vigo που δημοσιεύει τη συλλογή του Crispi αναφέρει στην εισαγωγή του ότι τα ελληνο-αλβανικά τραγούδια ήταν «εν μέρει κλέφτικα τραγούδια ή τραγούδια του πολέμου, εν μέρει ερωτικά ή μικτά, και εν μέρει εκκλησιαστικά»[4]. Υποθέτουμε ότι ο Vigo αντλεί τις πληροφορίες του από τους Ιταλοαλβανούς της Σικελίας, με τους οποίους διατηρούσε επαφή. Πιθανότατα, τα κείμενα των τραγουδιών να συνοδεύονταν από σχόλια και ιστορικές παρατηρήσεις. Ο ίδιος παραθέτει μόνο την εισαγωγή του Crispi. Όμως, παρατηρούμε ότι ο τελευταίος δεν χρησιμοποιεί άμεσα τον όρο «κλέφτικα» για να χαρακτηρίσει τα αλβανικά δημοτικά τραγούδια. Παραπέμπει στο κλέφτικο τραγούδι «Το κιβούρι του Δήμου», από τη συλλογή του Fauriel και παρατηρεί τις ομοιότητες με το αλβανικό τραγούδι του Pal Golemi, που επαναλαμβάνει σχεδόν αυτούσιες τις τελευταίες παραγγελίες που απευθύνει ο θανάσιμα τραυματισμένος κλέφτης στους συντρόφους του. Οι τελευταίες παραγγελίες του κλέφτη είναι το θέμα ενός άλλου τραγουδιού της συλλογής του Crispi, εκείνο του Νίκου Πέττα. Ο ίδιος όμως δεν κάνει κανένα σχόλιο σ' αυτό το τελευταίο. Τα δύο αυτά τραγούδια, που προσιδιάζουν στα κλέφτικα ως προς τη μορφή και την ποιητική τους έκφραση, βρίσκονται επίσης στη συλλογή του χειρόγραφου κώδικα του 1737. Ο Marchian_ αποφεύγει οποιονδήποτε παραλληλισμό αυτών των δύο τραγουδιών με τα νεοελληνικά κλέφτικα τραγούδια. Θα μπορούσαμε ίσως να υποθέσουμε ότι ένας τέτοιος παραλληλισμός με τα ιστορικά κλέφτικα τραγούδια θα μπορούσε να κλονίσει τη μυθική υπόσταση ηρώων, όπως του Pal Golemi και του Nik Petta, που ήταν ήδη ενταγμένοι στο νοητό ηρωικό έπος του Σκεντέρμπεη. Σ' ένα άλλο, άτιτλο τραγούδι του χειρόγραφου κώδικα, που ο Marchianò τιτλοφορεί με τον ιταλικό τίτλο "Il vecchio clefta" (Ο Γέρος κλέφτης), ο μελετητής ανατρέχει σε ορισμένες ιστορικές πληροφορίες του Fauriel για τον ιστορικό κλέφτη, και

[4] "Son essi di più maniere, cioè, parte cleftici o guerriari, parte erotici o misti, e parte sacri», ο.π., σ. 45-46.



δεν αποκλείει το ενδεχόμενο η αλβανική παραλλαγή να είναι παράφραση κάποιου νεοελληνικού κλέφτικου τραγουδιού.

Τα πιο γνωστά παραδοσιακά Ιταλοαλβανικά τραγούδια, του μικρού Κωνσταντίνου και της Γαρεντίνας, καθώς και η σχέση τους με τις ελληνικές παραλλαγές της Αρπαγής και του Νεκρού Αδελφού απασχόλησαν όχι μόνο τους Ιταλοαλβανούς εκδότες των συλλογών, αλλά και τον Νικόλαο Πολίτη στον ελληνικό χώρο. Ο Camarda, το 1866, επεσήμανε ομοιότητές τους με ελληνικές παραλλαγές της συλλογής του Passow, τονίζοντας τις αφηγηματικές διαφοροποιήσεις τους. Μπήκε στον πειρασμό να αναγνωρίσει μια μεγαλύτερη αφηγηματική ολοκλήρωση του Ιταλοαλβανικού τραγουδιού του Μικρού Κωνσταντίνου σε σχέση με το ελληνικό τραγούδι, την Αιχμαλωσία της συλλογής του Passow. Ωστόσο, δεν έκανε κανένα παραλληλισμό με το τραγούδι της Αρπαγής από την ίδια συλλογή, που φαίνεται να τη γνώριζε καλά. Ο ίδιος στο τραγούδι της Γαρεντίνας επισήμανε την απουσία του μοτίβου των ελληνικών παραλλαγών με τα πουλιά που απορούν βλέποντας έναν πεθαμένο να σέρνει μία ζωντανή και αναγνώρισε στην ιταλοαλβανική παραλλαγή μεγαλύτερη «ποιητική αλήθεια» στην περιγραφή των σημαδιών του θανάτου.

Όπως ειπώθηκε παραπάνω, στον ελληνικό χώρο η θεωρία του Πολίτη περί πλατειάς γεωγραφικής εξάπλωσης του ακριτικού κύκλου τραγουδιών μέσω της προφορικής μετάδοσης περιλαμβάνει και τον χώρο της Κάτω Ιταλίας. Μαθαίνουμε ότι ο ίδιος γνώριζε την ιταλοαλβανική λαϊκή παράδοση μέσω μιας ή και περισσοτέρων συλλογών. Δεν γνωρίζουμε όλες τις πηγές του Πολίτη· ο ίδιος αναφέρεται μόνο στην πρώτη συλλογή του De Rada το 1866, αλλά δεν γνωρίζουμε αν είχε υπόψη του και κάποιες από τις συλλογές των Ιταλοαλβανών της Σικελίας. Υποστηρίζει την άμεση μετάδοση των ελληνικών και κυρίως των ακριτικών τραγουδιών, μέσω της μετανάστευσης πληθυσμών της Πελοποννήσου τον 16ο αιώνα στην Κάτω Ιταλία, τα οποία διατηρήθηκαν διά της προφορικής παράδοσης. Τα «[...] πολλά [...] ελληνικής υποθέσεως άσματα», όπως λέει ο ίδιος, «προπάντων ακριτικά, επιχωριάζουν, κοιμισθέντα εκ των εποικισάντων εις την Καλαυρίαν και την Σικελίαν αλβανών της Πελοποννήσου»[5].

Στον πρυτανικό του λόγο «Περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων», ο Πολίτης αναφέρεται στον ήρωα πολλών δημοτικών ελληνικών τραγουδιών, τον μικρό Κωνσταντίνο «[...] της διασκευής της Κρυπτοφέρρης, το όνομα διασώζεται και παρ' αυτούς τους αλβανούς της Σικελίας [...]»[6]. Θεωρεί ότι το άσμα εντάσσεται δίχως αμφιβολία στον ακριτικό κύκλο, λόγω μι-



[5] Πολίτης Ν. Γ., Εκλογαί από τα *Τραγούδια του Ελληνικού Λαού*, δ΄ έκδ., Αθήνα χ.χ., σ. 124.
[6] Πολίτης Ν. Γ., Περί του Εθνικού Έπους των Νεωτέρων Ελλήνων, *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, τ. Α΄ (1920), σ. 248.

ας διπλής συσχέτισης: αφενός με πρόσωπο που μνημονεύουν οι «επικαί διασκευαί», για να χρησιμοποιήσουμε ένα δικό του όρο, τον μικρό Κωνσταντίνο, γιο του Ανδρόνικου και θείο του Διγενή, και, αφετέρου, με το επεισόδιο της αρπαγής της γυναίκας του Ακρίτη. Ο ίδιος μελετητής είχε προβεί σε ανάλογο συσχετισμό νεοελληνικών παραλλαγών της Αρπαγής. Σε παλαιότερη δημοσίευσή του γύρω από το τραγούδι του Νεκρού Αδελφού, ο Πολίτης συμπεριλαμβάνει στην εξέτασή του και την Ιταλοαλβανική παραλλαγή της Γαρεντίνας, ένα τραγούδι, που θεωρεί, συν τοις άλλοις, «[...]σχεδόν απαράλλακτον το ελληνικό, ολιγίστας και ταύτας ασημάντους παρουσιάζον διαφορές »[7].

Τέλος, επιτρέψτε μου μια μικρή παρατήρηση στο θέμα της διαφορετικότητας των ελληνικών και αλβανικών παραλλαγών του Νεκρού Αδελφού, το οποίο θίγουν ανεξάρτητα και με διαφορετικό τρόπο ο Camarda και ο Πολίτης. Θα επανέλθουμε στην προβληματική των χειρόγραφων πηγών και των σχέσεών τους με την λαϊκή προφορική παράδοση. Κάποιες ενδείξεις επιβεβαιώνουν την υπόθεση ότι, συχνά, οι προφορικές παραλλαγές διέφεραν σημαντικά από τα τραγούδια των συλλογών, πράγμα όμως που διέφευγε της προσοχής των συλλογέων. Ανάμεσα στις συλλογές που συμβουλευτήκαμε είναι και μία λογοτεχνική ιταλική παράφραση Ιταλοαλβανικών τραγουδιών, που εξέδωσε το 1876 ο ιταλός Goffredo Rugiero, ο οποίος, εκτός από τη συλλογή του De Rada, έλαβε υπ' όψιν του και τους ίδιους τους χωρικούς που τα τραγουδούσαν. Ο ιταλός εκδότης παραφράζει τα κείμενα της συλλογής του De Rada, αλλά κάνει σημαντικά σχόλια σε ένα μεγάλο αριθμό τραγουδιών. Θα θέλαμε να θέσουμε υπ' όψιν σας όσα αναφέρει για το τραγούδι της Γαρεντίνας. Σύμφωνα με την περιγραφή του Rugiero που, δυστυχώς, δεν παραθέτει ολόκληρο το αλβανικό κείμενο, παρά μόνο κάποιους στίχους, η Γαρεντίνα χτενιζόταν την ώρα που φτάνει ο Κωνσταντίνος και ξεκινά βιαστικά μαζί του όπως ήταν. Το τραγούδι αυτό το άκουσε στο χωριό Caraffa της επαρχίας Catanzaro. Στο ίδιο χωριό, συνεχίζει ο Rugiero, θυμούνται το επεισόδιο των πουλιών τα λόγια των οποίων θα ηχούσαν κάπως έτσι:

«Τα πουλιά του δρόμου έλεγαν ο νεκρός κρατεί τη ζωντανή».

Σε άλλα χωριά της Καλαβρίας, μας διαβεβαιώνει ο Rugiero, οι παλιοί θυμούνται το επεισόδιο του κούκου, όπως στο χωριό Plataci και Lungro της επαρχίας της Cosenza. Οι σχετικοί στίχοι του πουλιού έλεγαν:



[7] Πολίτης Ν. Γ., Το Δημοτικόν Άσμα περί του Νεκρού Αδερφού, *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, τ. Δ' Αθήνα (1980-1985).



«Ο ζωντανός με το νεκρό
Ο ζωντανός με το νεκρό»

Και η απάντηση του Κωνσταντίνου:

«Αυτό το πουλί είναι ανόητο
Και δεν ξέρει τι λέει».

Να σημειώσουμε ότι καμιά συλλογή δεν περιλαμβάνει αυτές τις προφορικές παραλλαγές, και δεν έτυχαν του παραμικρού σχολιασμού από τους εκδότες. Φυσικά, η συλλογή του Rugiero έχει περιορισμένη αξία, γιατί δεν διασώζει ολόκληρο το Ιταλοαλβανικό τραγούδι, αλλά μαρτυρεί πως σ' αυτή την περίπτωση το προφορικό τραγούδι χαράζει μια δική του πορεία διατήρησης στο χρόνο, η οποία δεν συμφωνεί με το κριτήριο της «ποιητικής αλήθειας», που έθεσε ο Camarda. Αναδεικνύεται, έτσι, μια σχέση παράλληλης πορείας μέσα στο χρόνο του Ιταλοαλβανικού τραγουδιού με τις ελληνικές παραλλαγές του Νεκρού Αδελφού, η οποία θα μπορούσε να ανιχνευθεί και σε άλλα παραδείγματα παρόμοιων ελληνικών και Ιταλοαλβανικών λαϊκών τραγουδιών και κοινών μοτίβων.

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι αυτό που λανθάνει περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται η λαϊκή αλβανική παράδοση της Κάτω Ιταλίας είναι, αφενός, το είδος της σχέσης της με την ως ένα βαθμό παράλληλη λαϊκή παράδοση κάποιων ελληνικών περιοχών, όπου πριν από αιώνες συμβίωναν οι δύο πληθυσμοί, και, αφετέρου, οι συνθήκες διατήρησης και ανανέωσης της παράδοσης αυτής μέσα σε μια κοινότητα, η οποία δεν υπήρξε κλειστή. Η θεωρία που δημιουργήθηκε το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα από τη λόγια ιταλοαλβανική κοινότητα για να αναδείξει ακριβώς το είδος της σχέσης μεταξύ της ελληνικής και αλβανικής προφορικής παράδοσης, συχνά μέσω ακραίων θεωρητικών σχημάτων, φρονούμε ότι αποσιώπησε πολλές φορές το γεγονός ότι οι παλαιότερες αυτές παραδόσεις υπερέβαιναν συχνά προς πολλές κατευθύνσεις τα εθνογλωσσικά όρια.



ΠΑΛΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ, ΠΑΛΙΟΙ ΗΡΩΕΣ. ΝΕΑ ΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑ[1]

Μιράντα Τερζοπούλου

Κάθε φορά που εμπλέκομαι σε συζήτηση για την «παράδοση», για τους τρόπους επαφής μας με τη λαϊκή γνώση, ανακλαστικά σκέφτομαι την ιστορία του Παχτίκου. Που εκεί, στις αρχές του περασμένου αιώνα, ξεκίνησε από την Κωνσταντινούπολη να καταγράψει τραγούδια από το στόμα του λαού. Κι αποβραδίς, βολτάροντας στους δρόμους του χωριού όπου θα διανυκτέρευε, είδε ανθρώπους μαζεμένους να μελετούν κάτι. Μελετούσαν τραγούδια για να του τα τραγουδήσουν την επομένη, όπως επιθυμούσε.

Είναι καλό να έχουμε τέτοια «μέμνησο», ιδιαίτερα εμείς οι λαογράφοι και εθνογράφοι, που μπροστά στις εντυπωσιακές, ομολογουμένως, μορφές έκφρασης της λαϊκής δημιουργικότητας και επινοητικότητας, και υπό το βάρος της επιθυμίας μας, τείνουμε να ξεχνάμε τη σχετικότητα της πραγματικότητας που κάθε φορά ακούμε ή βλέπουμε.

Σήμερα, λοιπόν, που η θεωρία του πολιτισμού και η ανθρωπολογία, η ιστοριογραφία και η ψυχανάλυση έχουν ανοίξει τόσο ενδιαφέρουσες συζητήσεις πάνω σε θέματα που αφορούν τη διαδικασία αναπαραγωγής και μετάδοσης της «παράδοσης», τη σχέση της με την ιστορία και τον εθνικισμό, τη σχέση της προφορικότητας με την εγγραμματοσύνη, τη σημασία της υποκειμενικότητας, τις επιπτώσεις του αυξανόμενου ενδιαφέροντος για το φολκλόρ και το έθνικ ή τη μετατόπιση της διαχείρισης της «παράδοσης» από τους λογίους του κέντρου στους ίδιους τους υπό μελέτη φορείς της περιφέρειας κ.ά., θα είχε, νομίζω, ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε συγχρονικά την εικόνα πρόσληψης και χρήσης των δημοτικών τραγουδιών, και μάλιστα της ιδιαίτερα φορτισμένης με ιδεολογικά καθήκοντα κατηγορίας -που στην Συνάντηση αυτή αποτελεί το επίκεντρο του ενδιαφέροντός μας- των χαρακτηρισμένων ως «Ακριτικών» αφηγηματικών τραγουδιών, σε περιοχές που αποτελούν τα άκρα μιας χώρας, την γεωγραφική και ιδεολογική της περιφέρεια.



[1] Το κείμενο δημοσιεύεται με την προφορική μορφή της ανακοίνωσης που έγινε στην Επιστημονική Συνάντηση για τα Ακριτικά στην Ευρώπη, η οποία πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα στις 24-25 Νοεμβρίου 2002.

Αναφέρομαι στον ευαίσθητο και δυσανάγνωστο βορειοελλαδικό χώρο, και ιδιαίτερα στο ελληνόφωνο τμήμα της εκτεταμένης, πολυπολιτισμικής και μουσικά πλουσιότατης Θράκης, μιας περιοχής που προσφέρεται για όλες τις προαναφερθείσες προσεγγίσεις, και όχι μόνο.

Στην εισήγησή μου αυτή δεν θα υπεισέλθω καθόλου στα των ιστορικών και φιλολόγων, σε ζητήματα χρονολόγησης, γνησιότητας, επιδράσεων, συγκρητισμού. Γι' αυτά άλλοι έχουν πει και έχουν να πουν πολλά και σημαντικά. Ένα μόνο θέμα θα θίξω, γιατί το θεωρώ βαρύνουσας σημασίας. Αφορά τις ακαδημαϊκές ταξινομήσεις και το νόημα που μπορεί να προσδίδουν, αλλά και -κυρίως- το νόημα που μπορεί να αποστερούν από τα τραγούδια και τα συνδηλούμενά τους, επηρεάζοντας, ιδιαίτερα σήμερα, σ' έναν πολιτισμό εγγραμμάτων, δασκάλους, τραγουδιστές, ερευνητ ές, ερασιτέχνες, χωρίς να υπολογίσουμε αναδρομικά τις επιπτώσεις από την άδεια που έδωσαν για επεμβάσεις και αποκαταστάσεις -δηλαδή καταδίκη σε αφωνία ή ψευδομαρτυρία- τραγουδιών, που ως «κείμενα» παρέκκλιναν από τα νοερά «ακριτικά» πρότυπα.

Η διατύπωση του Michael Herzfeld για τις ταξινομήσεις ως self-fulfilling prophecy/αυτοεκπληρούμενη προφητεία, νομίζω πως αποδίδει εύστοχα τόσο τη στατική αντίληψη για την ιστορία που εμπεριέχουν και την προσπάθεια για μια στοχευμένη κατηγοριοποίηση της παράδοσης που προδίδουν, όσο και την επίδραση της ίδιας της ταξινόμησης πάνω στα δεδομένα που συλλέγονται με τέτοια, ενδεχομένως καλοκρυμμένη, οπτική.

Επιστρέφω στην εθνογραφική συγχρονία και με βάση τα όσα αναφέρθηκαν προχωρώ στο προκύπτον ερώτημα: Τι σημαίνουν σήμερα οι έννοιες όρια, άκρες, ακρίτες και ακριτικά τραγούδια, σύμφωνα με τα ανθρωπολογικά, φιλοσοφικά, ψυχαναλυτικά και κοινωνιολογικά κριτήρια, με τα οποία θεωρώ ότι οφείλουμε να διαβάζουμε και να ερμηνεύουμε πια τα πολιτισμικά φαινόμενα;

Αυτό που απασχολεί εμένα στη συγκεκριμένη περίπτωση, και υποθέτω όποιον ασχολείται με την εθνογραφία, δηλαδή με in vivo επιτελέσεις τραγουδιών από μέλη συγκεκριμένων κοινοτήτων και κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες, είναι να μπορέσω να κατανοήσω το τι «ακούν» οι κατά πολλές έννοιες «ακριτικές» ομάδες από τον αλληγορικό λόγο του κάθε τραγουδιού, πώς και γιατί επιλέγουν να το εντάξουν στο ρεπερτόριό τους, ποιες «ακριτικές» αξίες και ανάγκες εκφράζει και υπηρετεί το τραγούδι όταν επιτελείται συλλογικά και τελετουργικά, πώς η ομάδα το προσαρμόζει στις ανάγκες αυτές με φραστικές παραλλαγές και πώς καταφέρνει να διατηρεί επίκαιρο το παρωχημένο σενάριό του ή να «επαναπροφορικοποιεί», ενδεχομένως, τις επιδράσεις της εγγραμματοσύνης. Κι ακόμη, γνωρίζοντας ότι όσο οι άνθρωποι θα αισθάνονται τα ίδια πράγματα, θα αναζητούν και αντίστοιχους τρόπους για να τα εκφράσουν, με ενδιαφέρει το πώς δημιουργούν, συχνά

ίσως με παλιά θέματα, νέα τραγούδια για νέες ανάγκες, διαπνεόμενα όμως από τις διαχρονικές και παγκόσμιες «ακριτικές» αξίες -λέξη όχι πάντα με θετικό πρόσημο- που δεν είναι δύσκολο να αναγνωριστούν.

Η γενικότερη αμφισβήτηση, εκ μέρους των περισσότερων πλέον μελετητών, του ίδιου του χαρακτηρισμού «Ακριτικά» για τα παλαιά αφηγηματικά τραγούδια με ανιστορικό μυθικό ή ρεαλιστικό, ενίοτε ηρωικό, περιεχόμενο, που με βρίσκει απόλυτα σύμφωνη -είναι μια πρόταση που σε κοινή μελέτη μας με την Ελένη Ψυχογιού είχαμε διατυπώσει ήδη από το 1992- δεν αγγίζει καθόλου τη δική μου προσέγγιση. Εγώ, αντίθετα, αρνούμενη να θεωρήσω την μέσω των τραγουδιών επικοινωνία ως φαινόμενο εκτός τόπου και χρόνου, α-κοινωνικό και χωρίς υποκείμενο, θα χρησιμοποιούσα άνετα έναν ομώνυμο όρο για τραγούδια τα οποία, όμως, θα χαρακτήριζα έτσι, όχι με βάση την ιστορικο-φιλολογική ανάγνωση του ποιητικού κειμένου τους, αλλά ως προς το νόημα του περιεχομένου, το ήθος και το έθος της επιτέλεσής τους: Διηγηματικά τραγούδια που λέγονται από ομάδες ή άτομα που ζουν σε «άκρα» ή σε ακραίες καταστάσεις και που αφηγούνται γνωστές ιστορίες με «άλλο» όμως νόημα και αναφορές συγκεκριμένες και διαφορετικές. Τραγούδια στα οποία -αντίθετα προς ό,τι συμβαίνει με τα χαρακτηριζόμενα από τις ακαδημαϊκές ταξινομήσεις ως «Ακριτικά», όπου η ιστορική πληροφορία απουσιάζει «εκ κατασκευής»- η Ιστορία εμφανίζεται ως κατασκευασμένο πλαίσιο του μύθου, ισοδύναμο με τη βιωμένη ιστορική πραγματικότητα, πλαίσιο μέσα στο οποίο και μόνο τα τραγούδια προσλαμβάνουν το απαραίτητο νόημά τους, για να εκτονώσουν εθνικές, κοινωνικές ή ψυχικές εκκρεμότητες. Λόγος/τραγούδι και δράση/τελετουργία ανταποκρίνονται σε σταθερές ανάγκες και λειτουργίες του κοινωνικού σώματος και του ανθρώπινου ψυχισμού, που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «ακριτικές». Ο Διγενής Ακρίτης δεν έχει παρά να υποβιβαστεί σε διγενή ακρίτη και ο ήρωας να πάρει όποιο κύριο όνομα σημαίνει κάτι για το ακροατήριο και το βοηθάει να συγκρουστεί ή να διαλεχθεί με τους εξωτερικούς ή εσωτερικούς του αντιπάλους.

Εδώ θα καλυπτόμουν -κάνοντας αυθαίρετη αλλά αναλογική χρήση του όρου και προεκτείνοντάς την- από τη θεωρία της «acritisation», που ο επίμονος μελετητής της μεσαιωνικής ακριτικής παράδοσης Ηλίας Αναγνωστάκης έχει διατυπώσει και έγκυροι νεοελληνιστές υιοθετήσει και επεξεργαστεί, την οποία βλέπω στην περίπτωση μας, πάντα κατ' αναλογία, να ανασημασιοδοτείται. Με την έννοια ότι οι ομάδες προσδίδουν στα τραγούδια ένα νέο σημαινόμενο, ανάγονται μέσω των τραγουδιών σ' ένα νέο «ακριτικό» περιβάλλον, σ' ένα άλλο πλαίσιο χριστιανο-ισλαμικής διαπάλης, αυτό της οθωμανικής «Τουρκοκρατίας», όπου ήρωες και ηρωίδες, συχνά διγενείς, αγωνίζονται εκτός των άλλων και για μια νέα υπόθεση: την εθνική Ιδέα.



Ακριτικός και όχι διακριτικός φόβος

Στην περίπτωση της Θράκης, όπως και της γειτονικής Μακεδονίας, ίσχυσαν ιστορικές, πολιτικές και πολιτιστικές συνθήκες που εντατικοποιούν -όταν δεν τη φιμώνουν και δεν τη διαστρέφουν- την προφορική παράδοση και διεγείρουν τα άτομα να μεταδίδουν στις επόμενες γενιές την τοπική λογοτεχνική παρακαταθήκη, η οποία και αποτελεί το κυριότερο όχημα μετάδοσης της μνήμης και διαπραγμάτευσης της ταυτότητας, σε διάλογο πάντα με την ιδιαίτερη ιστορική εμπειρία, την «συγκεκριμένη ιστορία», κατά τη διατύπωση της Anna Collard, την οποία επίσης διαμορφώνει και ανατροφοδοτεί και απ' την οποία ανατροφοδοτείται συνεχώς, παραμένοντας ανοιχτή και σε άλλες επιδράσεις που αέναα την αναμορφώνουν. Δεν μπορούμε, παραδείγματος χάρη, να παραβλέψουμε το γεγονός ότι για μεγάλο και κρίσιμο χρονικό διάστημα η λαϊκή παράδοση της ευρύτερης Θράκης, και ιδιαίτερα οι τελετουργίες και τα τραγούδια (για την «ηθοποιό, εθνοποιό και ανδροποιό» δύναμη της μουσικής μιλάει ο Παχτίκος το 1905), ενταγμένα μέσα στο πλαίσιο του ενδιαφέροντος του εθνικού κέντρου για τον αλύτρωτο ελληνισμό, υπήρξαν ο κύριος μοχλός αναζήτησης και διαμόρφωσης της ελληνικής ταυτότητας των πληθυσμών που την κατοικούσαν, με ό,τι αυτό συνεπαγόταν. Ούτε το ότι ο περιγραφικός και ερμηνευτικός, συχνά εμπρόθετος, λόγος των μελετητών όσον αφορά την τοπική ιδιαιτερότητα της λαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργικότητας σε είδη και τρόπους, που γοήτευαν αλλά και ξένιζαν, αποτέλεσε ένα διακριτό επίπεδο ανάγνωσης της προφορικής παράδοσης, η οποία σε μεγάλο βαθμό τούς παραδόθηκε άοπλη, αναθεωρώντας εν μέρει τον εαυτό της με βάση τις δικές τους ερμηνείες.

Τέτοιες περιοχές, που υπήρξαν χώροι συνύπαρξης και αντιπαράθεσης λαών, αλλά και πεδία εξέλιξης σημαντικών πολιτικών και πολιτισμικών διεργασιών, αποτελούν ερευνητικό πεδίο εξαιρετικά ενδιαφέρον για τη μελέτη των συνθηκών δημιουργίας, αναδημιουργίας και επιτέλεσης των τραγουδιών ενώ, αντίστοιχα, τα ίδια τα τραγούδια, αν αποκωδικοποιήσουμε τον κρυπτικό τους λόγο, μας βοηθούν να παρακολουθήσουμε το πώς βιώνεται η ιστορία ενός τόπου, πώς αναπλάθεται το παρελθόν και πώς αυτό χρησιμοποιείται στο παρόν, συνδεόμενο με την εκάστοτε κοινωνική πραγματικότητα, αλλά και με τα ψυχικά αιτήματα των μελών τής κάθε ομάδας σε κάθε εποχή. Σε περιβάλλοντα, μάλιστα, τόσο έντονα συγκρουσιακά, η εκφώνηση ενός σημαίνοντος συμβολικού ποιητικού λόγου φαίνεται να αποτελεί προσπάθεια παρέμβασης και χειρισμού ενός τραυματικού παρελθόντος, μια δια του λόγου θεραπεία που αποσκοπεί στη χειραγώγηση των συναισθημάτων ήττας και απώλειας, στη δημιουργία νέ-

ων αξιολογικών κριτηρίων και νέας ιδεολογίας.

Η ιστορική πορεία της Θράκης αντανακλάται εντυπωσιακά στο σύνολο του μουσικού της ρεπερτορίου. Θρύλοι ενός μυθικού απώτερου ιστορικού παρελθόντος αλλά και τα πρόσφατα, επίσης μυθοποιημένα, ιστορικά γεγονότα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, όπως και τοπικά, εξίσου σημαντικά για την κάθε κοινότητα, γεγονότα, αφού διηθήθηκαν στο συλλογικό φαντασιακό, επηρέασαν και επηρεάστηκαν από το συμβολικό σύστημα, ενσωματώθηκαν στη θεματική παρακαταθήκη της μυθοποιητικής και μουσικής παράδοσης, παρεισέφρησαν στο «σενάριο» των αδόμενων τραγουδιών, συμβάλλοντας στην εμπέδωση της εθνικής ταυτότητας, με την προώθηση εθνικών ιδεολογημάτων, πολύ περισσότερο όμως στη διαμόρφωση μιας συλλογικής συνείδησης τοπικής ιδιαιτερότητας.

Τα πολύστιχα παλιά αφηγηματικά τραγούδια ή νεότερα πάνω σε παλιές φόρμουλες, που ανταποκρίνονται στις δομικές, αισθητικές και ιδεολογικές προδιαγραφές των Παραλογών, είναι εκείνα που προσφέρονται για την εξυπηρέτηση τέτοιου είδους αναγκών, έχοντας τη δυνατότητα να αφομοιώνουν στοιχεία από όλες τις εποχές καθώς και την ελαστικότητα να προσαρμόζονται νοηματικά στην τοπική συγκυρία. Τα τραγούδια αυτά, ιδιαίτερα όταν τραγουδιούνται και χορεύονται σε τελετουργικό πλαίσιο, όπως, παραδείγματος χάρη, στο γάμο ή στο χορό του Πάσχα ή στα μεγάλα πανηγύρια, δηλαδή στους κατεξοχήν χώρους αναπαραγωγής και μετάδοσης της ιδεολογίας, αποκτούν έναν έντονο διδακτικό-παραδειγματικό και μυητικό χαρακτήρα.

Λειτουργώντας ως μουσικοί μύθοι, με την επιλεγμένη θεματολογία τους εκφράζουν τις συλλογικές φαντασιωσικές αναπαραστάσεις και, ανακαλώντας με επινοητικότητα αξίες όπως ο ηρωισμός, η τιμή, η πίστη, η αντίσταση κ.τ.λ., διαχειρίζονται θέματα καίριας σημασίας για τη φυσική και ηθική επιβίωση της κοινότητας: κατασιγάζουν το φόβο μπροστά στον διαρκή κίνδυνο από την εκάστοτε απειλή του ξένου και εχθρού, αποτρέπουν τον πειρασμό της εξωμοσίας και της διολίσθησης προς αυτόν -που σταθερά εδώ εκπροσωπείται από το στερεότυπο ακραίο σύμβολο ετερότητας, τον αλλόθρησκο Τούρκο-, παροτρύνοντας στη διαφύλαξη της εθνοπολιτισμικής ταυτότητας, με έμφαση στη χριστιανική πίστη, ρυθμίζουν τις γαμήλιες στρατηγικές με σκοπό τη διατήρηση της συνοχής της ομάδας, υπαγορεύουν τους ρόλους των ατόμων και το σεβασμό στην κοινωνική ιεραρχία, τονώνουν -πλαισιώνοντας τα λατρευτικά έθιμα- τη σχέση με την θρησκεία και την «παράδοση», διεκτραγωδώντας εντυπωσιακά με την «πολεμικότητά» τους τις σκληρές επιπτώσεις που θα επέφερε σε κάθε περίπτωση η παράβαση των θεσμών. Θα λέγαμε πως μετατρέπονται σε ιερά κείμενα, με διττό -φανερό και απόκρυφο- νόημα. Κάθε γενιά και κάθε ομάδα τα νοηματοδο-



τεί εκ νέου και τα αποκρυπτογραφεί διαφορετικά, σύμφωνα με την οπτική του φύλου, της ηλικίας κ.τ.λ., και κατά τις εκάστοτε ανάγκες της.

Έτσι, τα τραγούδια όπως και οι χοροί φέρουν σαφή τη σφραγίδα της ιδιαίτερης διαμορφούμενης τοπικότητας, που έχει τη δύναμη να ενσωματώνει ανά εποχή την επικαιρότητα, αποκαλύπτοντας την πολιτισμική δυναμική ως προς το πολιτικό -με την ευρεία έννοια- και το κοινωνικό γίγνεσθαι, καθώς και τους μηχανισμούς της αέναης αναπαραγωγής νοημάτων.

Μια βασική παρατήρηση που ισχύει για όλη την Ελλάδα, αλλά ιδιαίτερα για τις βόρειες περιοχές, είναι, όπως ήδη αναφέρθηκε, η σταθερή εμμονή στο οθωμανικό παρελθόν, ως κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο διαδραματίζονται οι ιστορίες που αφηγούνται τα περισσότερα τραγούδια ενώ άλλες νεότερες ιστορικές περίοδοι, ως σημεία αναφοράς, κραυγαλέα υπολείπονται. Το φαινόμενο είναι ενδιαφέρον να μελετηθεί. Η υπόθεση που έχω σχηματίσει είναι πως, πέρα από τις τρέχουσες ανάγκες μιας αντιπαλότητας που κάθε τόσο οργανωμένα αναβιώνει, το ιστορικό αυτό πλαίσιο λειτουργεί ως χώρος απυρόβλητος, όπου τα πιο τραυματικά νεότερα γεγονότα, οι συγκρούσεις με τους ομόθρησκους Βουλγάρους, οι εμφύλιοι σπαραγμοί, οι ξεριζωμοί και οι προσφυγιές, χάνουν την οξύτητά τους, μεταφερόμενα σε ένα ανώτερο φιλοσοφικό μυθικό επίπεδο.

Είναι αυτονόητο ότι το γενικό «ακριτικό» πλαίσιο αναφοράς ρυθμίζει και τη αντίστοιχη θεματολογία των τραγουδιών. Θα φέρω μερικά παραδείγματα.

Όπως είναι φυσικό, σε ένα χώρο όπως η Θράκη, με μνήμες απότοκες μιας μακρόχρονης και πιεστικής πολιτικής εξισλαμισμού, αλλά και περιοχή όπου αλλόθρησκες ομάδες αλλοεθνών ή εξ αίματος συγγενών συμβίωσαν επί μακρόν, το θέμα της θρησκευτικής πίστης και αντιπαράθεσης, ως πρωταγωνιστικό ή δευτερεύον, είναι κυρίαρχο. Οι αναπαραστάσεις της αντιπαράθεσης αυτής μέσα στα τραγούδια εμφανίζουν κλιμακούμενη βαρύτητα, από την απλή ανταγωνιστική προβολή των αρετών της κάθε θρησκείας και μια ήπια μορφή παρότρυνσης, μέχρι τον εξαναγκασμό σε αλλαγή της πίστης. Λειτουργώντας διδακτικά και επιδιώκοντας να αποτρέψουν τη διολίσθηση μελών της κοινότητας προς το επέκεινα κάθε ορίου, τα τραγούδια χρησιμοποιούν τόσο θετικά όσο και αρνητικά εκφερόμενα ποιητικά παραδείγματα, ανάγοντας πάντα την αλλαξοπιστία σε υπερφυσικά κολάσιμο ηθικό παράπτωμα, ένα «κρίμα».

Ωστόσο, το κρίμα αυτό, παρόλο που πρωταγωνιστεί ως θέμα, δεν αποτελεί τον μεγαλύτερο κίνδυνο. Δείχνει να είναι μόνο η αρχή του φόβου. Κι αυτός αφορά τη διασάλευση, τη διάλυση τις κοινότητας, αρχής γενομένης από το βασικό της κύτταρο, την οικογένεια. Κλασικές «ακριτικές» καταστάσεις, εξανδραποδισμοί, βίαιες επιστρατεύσεις, αρπαγές γυναικών, βί-

αιοι γάμοι, παιδομαζώματα και «γενιτσαρισμοί» αποτελούν την απόλυτη απειλή. Πολλά τραγούδια αναφέρονται στον κίνδυνο ανίερης διάλυσης του γάμου, λόγω μακρόχρονης απουσίας του συζύγου, άλλα και στην αποξένωση των μελών της οικογένειας, και κυρίως των αδερφιών, σε τέτοιο βαθμό, ώστε να καταστούν άγνωρα -«ανεγνώριμα» κατά την ποιητική έκφραση- μεταξύ τους, αν κάποτε τυχαία ξανασυναντηθούν. Το ενδεχόμενο αυτό, που σύμφωνα με τον παραμυθιακό χαρακτήρα των τραγουδιών είναι αναπόφευκτο -ενώ ρεαλιστικά θα ήταν μάλλον απίθανο-, εγκυμονεί δυο κινδύνους που αναπτύσσονται ποιητικά σε ευρηματικότατα σενάρια.

Η πρώτη ενδεχόμενη περίπτωση συνάντησης αφορά αδέρφια του ίδιου φύλου, οπότε απειλούνται από τον κίνδυνο να αλληλοσκοτωθούν και η αναγνώριση να γίνει καθυστερημένα, επιφέροντας συχνά και την αυτοκτονία του ακούσιου αδελφοκτόνου. Η δεύτερη περίπτωση αφορά ετερόφυλα αδέλφια, οπότε απειλή είναι η ενδεχόμενη αιμομιξία. Η αμαρτία αυτή φαίνεται να θεωρείται τόσο βαριά, που πάντα μια θεοσημία την αποτρέπει την τελευταία στιγμή.

Θα προχωρήσω σ' ένα πιο συγκεκριμένο, ολοκληρωμένο και αναλυτικό παράδειγμα: τα αφηγηματικά «Ακριτικά» και ακριτικά τραγούδια, που, ως απαράβατο και απαράλλακτο σύνολο, λέγονται στο τελετουργικό πλαίσιο των αναστενάρικων πανηγυριών.

Τα ακριτικά των περιθωρίων. Το περιθώριο ως «άκρες».

Τα Αναστενάρια, ως γνωστό, είναι ένα ιδιότυπο λαϊκό θρησκευτικό δρώμενο, με χριστιανική επίφαση, συνεχώς προσαρμοζόμενο στις ιστορικές περιπέτειες των φορέων του, που από τη θρακική Ανατολική Ρωμυλία -στη σημερινή ΝΑ Βουλγαρία- μεταφυτεύθηκε το 1923 μαζί με τους πρόσφυγες Ρωμιούς κατοίκους της περιοχής σε συγκεκριμένα χωριά της ελληνικής Μακεδονίας, όπως τουλάχιστον ξέραμε μέχρι πρόσφατα, ενώ από το 1997 γνωρίζουμε ότι η διασπορά του φτάνει μέχρι την Κριμαία της Ουκρανίας, μέσω μιας απομονωμένης και άγνωστης θρακιώτικης κοινότητας με την ίδια καταγωγή, που κινήθηκε όμως προς την αντίθετη κατεύθυνση έναν περίπου αιώνα νωρίτερα. Η μυστικιστική αυτή θρησκευτική κοινότητα, από ένα σημείο της ιστορίας της παίρνει το χαρακτήρα εθνοθρησκευτικής ομάδας, όσο δηλαδή ακόμη βρίσκεται στο συγκρουσιακό περιβάλλον της Βουλγαρίας του δεύτερου μισού του 19ου και των αρχών του 20ού αι., με τις βίαιες εθνικές και δογματικές αντιπαλότητες, και εν συνεχεία ως κλειστή μεταναστευτική κοινότητα στην Ελλάδα, ή ως ακόμη πιο κλειστή και απομονωμένη, μεταξύ αλλόφυλων και αλλόθρησκων πληθυσμών, προσφυγική κοινότητα στην Κριμαία. Η πολλαπλή ετερότη-



τα των αναστενάρηδων ως προς τα κυρίαρχα εθνικά και θρησκευτικά πρότυπα (πρόσφυγες, μυστικιστές, παγανιστές, ερμηνευτές ονείρων, πυρολάτρες σε διαρκή σύγκρουση με την Ορθόδοξη Εκκλησία ή με τους μπολσεβίκους και τον Στάλιν), που τους εξώθησε για πολλές δεκαετίες σε ουσιαστική περιθωριοποίηση, είναι ένας από τους κύριους παράγοντες που πρέπει να λαμβάνονται υπ' όψη για να γίνουν κατανοητά τα επιμέρους στοιχεία της πολιτισμικής τους φυσιογνωμίας, τα τραγούδια και οι ιδιότυπες λατρευτικές πρακτικές, που υπερβαίνουν τους ορισμούς και τα όρια της κυρίαρχης θρησκείας και που αποκαλύπτουν συσκοτισμένες -επειδή απαγορευμένες, άρα παραβατικές σε επίπεδο κοινωνικό και όχι μόνο συμβολικό- όψεις της ανθρώπινης υπόστασης.

Η ανάλυση των πολλαπλών επιπέδων της συμβολικής γλώσσας του σημαντικού αυτού κοινωνικοθρησκευτικού θεσμού αποκαλύπτει τις λογικές που διέπουν συνολικά τη συγκεκριμένη κουλτούρα, όπου το πανηγύρι παίρνει τα χαρακτηριστικά ενός «πλήρους κοινωνικού γεγονότος». Δηλαδή δίνει στην κοινότητα την ευκαιρία όχι μόνο να επαναβεβαιώσει τη συλλογική της ταυτότητα μέσα από τις τελετουργικές δράσεις, αλλά και να επαναπροσδιορίσει το περίγραμμα που κάθε φορά ορίζει και χωρίζει την έννοια και το χώρο του «εμείς» από το χώρο και την έννοια «οι άλλοι».

Το Αναστενάρι, πιο γνωστή και πλήρης μάλλον εκδοχή του εκχριστιανισμένου σαμανισμού στην Ευρώπη, διέπεται από μια ιδιαίτερη κοσμοαντίληψη που αφορά τους ανθρώπους, τις δυνάμεις της φύσης και τις μεταξύ τους σχέσεις, οικοδομείται πάνω σ' ένα ποιητικό μύθο και εκδηλώνεται με ένα σύνολο λατρευτικών πράξεων, μέσα από τις οποίες τα μέλη της ομάδας εκφράζουν την αντίληψή τους για το ρόλο που οι ίδιοι παίζουν στη διάδρασή τους με το σύμπαν.

Η αναστενάρικη θρησκεία στηρίζεται σ' έναν όγκο παραδοσιακών γνώσεων που μεταδίδονται προφορικά ως κανονιστικές αφηγήσεις. Στις αφηγήσεις αυτές συσσωματώνονται και αντιλήψεις για θέματα που αφορούν τη συλλογική ταυτότητα, όπως είναι η γλώσσα, η ιστορική μνήμη, η διατροφή, οι γαμήλιες στρατηγικές, οι πολιτικές επιλογές, οι δημόσιες σχέσεις και άλλα, τα οποία συνεχώς διευρύνονται, ενώ ο βαθύτερος πυρήνας -που αποτελεί και το συνεκτικό τους στοιχείο- παραμένει εντυπωσιακά σταθερός.

Οι αφηγήσεις αυτές επιδέχονται, ή μάλλον απαιτούν, πολλαπλές ακροάσεις, ώστε να βρεθούν οι κρυμμένες αλήθειες που οδηγούν στη σωστή ερμηνεία της «θείας βούλησης» περί των κρίσιμων θεμάτων, να εκτονωθούν οι εντάσεις και να διευκολυνθεί η τελετουργία να ανταποκριθεί στην πληθώρα των συγκεκριμένων κάθε φορά καταστάσεων και αναγκών της ομάδας. Αφομοιωμένες και αποδεκτές από όλα τα μέλη της ομάδας,

οι αφηγήσεις με τις απόκρυφες διδαχές τους δημιουργούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο οι αναστενάρηδες αναβαπτίζονται στη θρησκευτική εμπειρία, ενδυναμώνουν τους κοινοτικούς δεσμούς, επιβεβαιώνουν τη συλλογική τους ταυτότητα. Κυρίως, όμως, συγκροτούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο η επικοθρησκευτική λογοτεχνία που εκείνες τροφοδότησαν εντάσσεται στο θρησκευτικό πεδίο, συναρθρώνεται με το θείο και το αναπαριστά.

Κυρίαρχη σ' όλες τις δράσεις του αναστενάρικου «πανηγυριού», η ιερή ολιστική μουσική έκφραση (μουσική-χορός-λόγος) γίνεται η «μνήμη όπου οι ακροατές της εγγράφουν τις ίδιες τους τις αισθήσεις, προσωποποιημένες, διευκρινισμένες, αναπλασμένες, επιβεβαιωμένες απ' το χρόνο» (Z.Attali, Θόρυβοι).

Οι εικόνες και τα ιεροτελεστικά χορευόμενα τραγούδια, κύρια χαρακτηριστικά της αναστενάρικης λατρείας, προεκτάσεις και μετασχηματισμοί μιας πανάρχαιας προφορικής παράδοσης, υποδηλώνουν καλύτερα το μυθολογικό-συμβολικό υπόβαθρο του Αναστεναριού, και μάλιστα με έναν ιδιαίτερα εντυπωσιακό τρόπο, αφού και τα δύο είναι από τα νεότερα στοιχεία της εκχριστιανισμένης και εξελληνισμένης ιεροτελεστίας, ταίριασαν όμως εκπληκτικά με τον πυρηνικό μύθο και επανανοηματοδοτήθηκαν μέσα στο συγκεκριμένο λατρευτικό πλαίσιο, εξεικονίζοντας την τελευταία -ηλικίας κάποιων αιώνων- εκδοχή του και εκφράζοντας μια άλλοτε κρυφή, ίσως πια λησμονημένη, ψυχική διάσταση, και το θρησκευτικό, αλλά και κοινωνικό, αίτημα των πανηγυριστών.

Έχει επισημανθεί από τους μελετητές ότι στις καθαγιασμένες ιστορικές μορφές του λατρευόμενου ως Ήλιου αυτοκράτορα Κωνσταντίνου και της αυτοκρατορικής μητέρας Ελένης, που ούτως ή άλλως ανταποκρίνονται στις προδιαγραφές του αρχετυπικού λατρευτικού ζευγαριού μάνας-γιου, έχουμε μια εκχριστιανισμένη εκδοχή των συμβόλων της αγροτικής θρησκείας: της αναβλαστικής Μεγάλης Μητέρας, της σεληνιακής θεάς τύπου Κυβέλης ή Άρτεμης, στις οποίες ανήκει και η Ελένη, προς την οποία, κάτω απ' όλες τις μορφές που προσέλαβε διαχρονικά, απευθύνονται οι αναρίθμητες τελετουργίες που απαιτούν τη σωματική μέθεξη των πιστών. Και ότι ο λατρευόμενος άγιος ντύνει με βυζαντινή τήβεννο τον πασίγνωστο, μέλλοντα να πεθάνει βίαια μέσα στη νιότη του, βλαστικό θεό, αειθαλή συνοδό της Μεγάλης Θεάς που εναλλακτικά γεννάει, αγαπάει και καταστρέφει, και η οποία θεωρήθηκε προστάτιδα της αναπαραγωγικής δύναμης και του τοκετού. Πιστεύω ότι τα χαρακτηριστικά των μυθικών αυτών ιερών προσώπων, που υπόκεινται στους λατρευόμενους σήμερα αγίους, έχουν σφραγίσει και ως εκ τούτου ερμηνεύουν πολλές πλευρές του Αναστεναριού, κάνοντας κατανοητό το αποδιδόμενο νόημα, άρα και τα κριτήρια επιλογής των τελετουργικών τραγουδιών.

Στο πλαίσιο της αναστενάρικης θρησκείας, ο άγιος γίνεται μια δύναμη



που αγγίζει πραγματικότητες φυσικές, ψυχολογικές, ηθικές ή θεσμικές. Μια τέτοια αντίληψη αίρει τα όρια ανάμεσα στο θρησκευτικό και το κοσμικό, το πολιτικό και το ιδιωτικό, όπως και ανάμεσα στο φυσικό και το υπερφυσικό. Καθιστά, επομένως, ικανό το αρχετυπικό σύστημα μύθων και λατρευτικών πρακτικών να αναδιαμορφώνεται, να προσαρμόζεται, να επηρεάζεται από κάθε είδους εξωγενείς παράγοντες, τους οποίους αφομοιώνει και τελετουργοποιεί. Κι όλα αυτά, στο βαθμό που οι ενδιαφερόμενοι πιστοί θεωρούν ότι τόσο οι μύθοι όσο και οι λατρευτικές πρακτικές συνιστούν στοιχεία που τους χρειάζονται, κάτι που εξαρτάται από το κατά πόσο αντιλαμβάνονται τη θρησκευτική τους ιδιαιτερότητα ως το κύριο θετικό επιχείρημα διαπραγμάτευσης της εθνοπολιτισμικής τους ταυτότητας.

Τα αναστενάρικα τραγούδια που λέγονται κατά τη διάρκεια του πανηγυριού είναι άγνωστο και αδιερεύνητο πότε και πώς εντάχτηκαν στην τελετουργία. Το πρώτο, το Αγίτικο, το τραγούδι του Αγίου και «απολυτίκιο» των αναστενάρηδων, που συνοδεύει τον εκστατικό χορό, είναι αρθρωτό, αποτελούμενο από τρία γνωστά πολύστιχα, χαρακτηρισμένα ως ακριτικά ή ως σχετιζόμενα με τον ακριτικό κύκλο τραγούδια: το τραγούδι του Μικροκωσταντίνου, του Λύκου εκδικητή και της Μάνας φόνισσας. Η σύνθεσή τους αποτελεί κατά κάποιο τρόπο την εξιστόρηση του αρχικού μύθου, την συμβολική ιστορία των λατρευόμενων θεών, εκπροσωπούμενων από τους συγκεκριμένους αγίους, που η ιστορική τους υπόσταση δεν θα ήταν κανονικά εύκολο να παραβιαστεί, αλλά που δεν κατόρθωσε να αντισταθεί στη μυθοποιητική δύναμη της λαϊκής δημιουργικότητας, μια που προσφερόταν τόσο αποτελεσματικά στο χαρακτήρα και τους στόχους του συγκεκριμένου πανηγυριού.

Όπως όλα τα τελεστικά τραγούδια, μπορούμε να πούμε πως και αυτά έχουν ένα φανερό και ένα κρυφό νόημα. Το πρώτο και φανερό κριτήριο για την επιλογή των τραγουδιών ήταν προφανώς το ότι αναφέρονται σε κάποιον ήρωα με το όνομα Κωνσταντίνος, έναν ήρωα του οποίου ο βιολογικός κύκλος συμπυκνώνεται στα όρια μιας αιώνιας νεότητας, που είτε είναι μικρός είτε περιγράφεται ως μικρός (Μικροκωσταντίνος), ακόμη κι αν έχει το κοινωνικό status και τη δράση ενός ενήλικου. Και στα τρία τραγούδια οι περιπέτειες του ήρωα αφορούν πάντα στη σχέση του με τη μάνα του, σχέση που ανάγεται στο στερεότυπο του ιερού φονικού ζευγαριού μάνα-γιος. Εδώ περνάμε στο συγκαλυμμένο -ή και λησμονημένο στην Ελλάδα, αλλά όχι στην Κριμαία- νόημα του τραγουδιού και της ιερουργίας. Με μια υπόγεια ταύτιση μύθου και τελετουργίας, μιας τελετουργίας που αφορούσε την τεκνοποίηση και τη θεραπεία των προβλημάτων της, τα τραγούδια, αναφερόμενα στη δαιμονοποιημένη αυτή σχέση, αναπτύσσονται, και τα τρία, πάνω στο μοτίβο της κακιάς μάνας -εκφράζοντας, ίσως, με ψυχαναλυτικά σημαί-

νοντες όρους, την αμφιθυμία των γυναικών απέναντι στο βασανιστικό αίτημα του κοινωνικά υποχρεωτικού προορισμού τους στο πλαίσιο της δυναστικής πατριαρχικής οικογένειας και κοινωνίας.

Μπορούμε να πούμε πως τα παιδολατρικά στοιχεία, που αναφέρονται στα πάθη του νεαρού θεού-αγίου-ήρωα, στον αναγεννητικό πρόωρο θάνατο και διαμελισμό του, στις μαγικά «παραβατικές» και ψυχαναλυτικά σημαίνουσες συμπεριφορές της μάνας, αποκαλύπτουν όχι μόνο το γονιμικό χαρακτήρα του εθίμου, αλλά κυρίως τη μυητική διάδραση ανάμεσα στις προσφεύγουσες και τις αναπαραστάσεις τους σχετικά με τη μητρότητα: τη μητρότητα ως επιθυμία και ως πραγμάτωση, ως ιδιότητα της λατρευόμενης θηλυκής μορφής και ως αίτημα των προσερχόμενων και προσευχόμενων γυναικών, ως έννοια δηλαδή που ενώνει το κάτω με το επάνω, το έξω με το μέσα, τις επίγειες γυναίκες με το υπερβατικό πρότυπό τους, αλλά και με το ίδιο τους το σώμα, τις επιθυμίες και τις απωθήσεις τους, τις επιταγές, τις υποταγές και τις υπερβάσεις, τις οποίες ζητούν να εκφράσουν -και να αναιρέσουν- συμβολικά: λεκτικά μέσω των τραγουδιών, και σωματικά μέσω του εκστατικού χορού και της πυροβασίας. Πολιτισμικά στοιχεία αμφότερα, σφραγισμένα από την άφευκτη νομοτέλεια μιας σκληρής κοινωνικής εμπειρίας και από τους γρίφους των ψυχικών ταυτίσεων.

Πα σε πράσινο λιβάδι/ κάθ'νταν τρία παλικάρια
την ημέρα τρών και πίνουν/ και το βράδυ κάνουν βίγλα
και το βράδυ κάνουν βίγλα/ και βιγλίζουν τους διαβάτες
νά' βρουν τούρκο να σκοτώσουν/ και ρωμιό να ξεσκλαβώσουν.
Κει που βίγλιζαν τις στράτες/ να και ένας γέρο τούρκος
να και ένας γέρο τούρκος/ πό 'σερνε μια ρωμιοπούλα
Δεν μας λές βρε γέρο τούρκε/ πού τη βρήκες τη ρωμιοπούλα.
Έδωκα άσπρα και την πήρα/ και φλουριά την αγοράσα.
Μη γελά σας παλικάρια/ απ' το σπίτι μου με πήρε
το ψωμί μου μες στο φούρνο/ και στη γούρνα μου τα ρούχα
και στην κούνια το παιδί μου.
Πλώστρα στέγνω μου τα ρούχα/ φούρνε ψήσε το ψωμί μου
κούνα κούνια το παιδί μου/ ώσπου ν' ακουστεί η φωνή μου.

Το δεύτερο τραγούδι του πανηγυριού είναι καθιστικό και λέγεται είτε στην αρχή, σαν άνοιγμα-κάλεσμα του πανηγυριού, είτε κατά τη διάρκεια του κοινού γεύματος. Είναι ένα αρκετά διαδεδομένο τραγούδι που, σε αντίθεση με το πρώτο και εκτός από τα συμβολικά στοιχεία που επίσης περιλαμβάνει, βάζει στην τελετουργική μνημόνευση τη διάσταση της ιστορίας, εκφράζοντας, πιστεύω, τα νεότερα ιδεολογικά στοιχεία του Αναστεναριού, ή μάλλον των αναστενάρηδων, δηλαδή την προβολή της χριστιανικής



και της εθνικής τους ταυτότητας. Τραγουδισμένο αργά και μακρόσυρτα στις κορυφαίες στιγμές της αρχής και του τραπεζιού, έχει μια έντονα διεισδυτική δύναμη, λειτουργεί σαν «εθνικός ύμνος» της ομάδας. Εδώ οι λέξεις-κλειδιά είναι «**Παλικάρια**» που φυλάνε «**νά βρουν Τούρκο να σκοτώσουν και Ρωμιό να ξεσκλαβώσουν**». Βρισκόμαστε πια σε ένα αναγνωρίσιμο, χρονολογήσιμο ιστορικό πλαίσιο, την περίοδο της εμφάνισης των εθνικών αντιπαλοτήτων στην περιοχή καταγωγής -άκρως εύγλωττη η απουσία του συγκεκριμένου τραγουδιού από τους αναστενάρηδες της Κριμαίας, οι οποίοι είχαν αναχωρήσει νωρίτερα και διαπραγματεύονται άλλες ταυτότητες. Τα παλικάρια, πράγματι, συναντούν έναν Τούρκο που έχει απαγάγει μια Ρωμιοπούλα απ' το σπίτι της, όπου άφησε «**το παιδί της μες στην κούνια**, **το ψωμί μες στο φούρνο**, **το πανί μες στη σκάφη**». Η νεαρή μάνα, σε μια ύστατη αποστροφή προς τα μαγικά εργαλεία της θηλύτητάς της - την κούνια, το φούρνο και τη σκάφη-, ζητά να την υποκαταστήσουν στα έργα που εγκατέλειψε, ευαγγελιζόμενη την ώρα της δικαίωσης: «**ώσπου ν' ακουστεί η φωνή μου**». Έχοντας ήδη περάσει ξανά στο μυθολογικό επίπεδο με το αρχετυπικό αναγεννητικό μοτίβο της φεύγουσας ή αρπαγείσας κόρης, ο τελευταίος αυτός στίχος λειτουργεί σαν σύνθημα μουσικού πατριωτισμού για τους αναστενάρηδες. Η θνησιγενής ιστορική μνήμη βυθίζεται πάλι στο αθάνατο νερό της άτρωτης παγανιστικής σκέψης.

Η ομάδα και με τα δύο τραγούδια διαχειρίζεται οριοθετήσεις. Ο τρόπος επιτέλεσης είναι σημαντικός και θέτει επί τάπητος το επίμαχο θέμα της ταξινόμησης. Το πρώτο τραγούδι οδηγεί στην έκσταση και στο χορό πάνω στη φωτιά. Η παραβατική ομάδα μέσα απ' την πυροβασία, μέσα δηλαδή από μια θρησκευτική ανταρσία, δηλώνοντας με την πανίσχυρη σωματική γλώσσα τη διαφορετικότητά της, θέτει, αναιρεί και ξαναποδέχεται τα όρια που της επιβάλλουν οι εις βάρος της συσσωρευμένες διακρίσεις και η α-δικία, εκτονώνοντας τα αρνητικά συναισθήματα από την περιθωριοποίησή της. Αν, όπως παραδέχεται η ψυχανάλυση, η έκσταση είναι ένα είδος επανάστασης, η επανάσταση αυτή μέσω των ακριτικών τραγουδιών ακροβολίζεται στις άκρες της ψυχής και του νου. Αντίθετα το ησυχαστικού ήθους, ήρεμα γύρω από το ιερό κοινό γεύμα επιτελούμενο δεύτερο τραγούδι, εμπεριέχει όλες τις ακριτικές -χωρίς εισαγωγικά- αξίες, έστω και αν ταξινομικά δεν θα υπάγονταν ποτέ σ' αυτήν την κατηγορία. Μεταφέροντας τελεστές και ακροατές σ' έναν συγκεκριμένο, αναγνωρίσιμο χώρο διαφορών και συγκρούσεων, και θέτοντας σαφή τη διαχωριστική γραμμή απέναντι στον στερεότυπο εχθρό, τον Τούρκο, αναλαμβάνει να καταστήσει την ομάδα υπερασπιστή των εθνικών και θρησκευτικών προταγμάτων, διαπραγματευόμενο έτσι την εξαίρεσή της από την παραβατική υπερ-ορία και την ένταξή της εντεύθεν των ορίων της κοινής νομιμότητας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ, Γ. 1993. «Ζώντας ανάμεσα»: Ταυτότητα και πολιτικές μιας χωρισμένης κοινότητας. *Εθνολογία* 2:111-127.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΙΔΗΣ, Γ. Ν. 1993. Αναστενάρια: Μύθος και πραγματικότητα. *Σερραϊκά Χρονικά* 11:179-206.

ΑΛΕΞΑΚΗΣ, Ε. Π. 1992. Χορός, εθνοτικές ομάδες και συμβολική συγκρότηση της κοινότητας στο Πωγώνι της Ηπείρου. Μελέτη μιας περίπτωσης. *Εθνογραφικά* 8:71-86.

___. 1995. Η διαπραγμάτευση της συλλογικής ταυτότητας στους Έλληνες Βλάχους του Κεφαλόβρυσου (Μετζιτιέ) Πωγωνίου. *Εθνολογία* 4:151-170.

ALEXIOU, M. 1985. Τι είναι - και που βαδίζει - η (ελληνική) λαογραφία; Στο *Πρακτικά Τέταρτου Συμπόσιου Ποίησης. Αφιέρωμα στο Δημοτικό Τραγούδι (Πανεπιστήμιο Πατρών, 6-8 Ιουλίου 1984)*, επιμ. Σ. Σκαρτσής, 43-60. Αθήνα: Γνώση.

ANAGNOSTAKIS, I. 1983. *La géographie des chansons du cycle akritiques et du roman de Digenis Akritas*, Doctorat du 3ème cycle, Université Paris I, Pantéon Sorbonne (αδημοσίευτη).

___. 1994. La géographie romanesque de la Cappadoce. Στο Ilias Anagnostakis και Evangelia Balta, *La découverte de la Cappadoce au dix-neuviéme siècle*, 111-130. Ισταμπούλ: Eren.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ, ΜΠ., 1997. *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού.* Μτφρ. Π. Χαντζαρούλια. Αθήνα: Νεφέλη.

ATTALI, J. 1978. *Θόρυβοι. Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής.* Μτφρ. Ν. Ανδριτσάνου. Αθήνα: Ράππας.

BEATON, R. 1980. Folk Poetry of Modern Greece. Καίμπριτζ: Cambridge University Press.

BEATON, R. και RICKS, D. επιμ. 1993. *Digenes Akrites, New Approaches to Byzantine Heroic Poetry.* Λονδίνο: King's College, Centre for Hellenic Studies.

BLOCH, M. [1992]. *Pray into Hunter: The Politics of Religious Experience.* Καίμπριτζ: Cambridge University Press.

ΒΑΝ ΜΠΟΥΣΧΟΤΕΝ, Ρ. 1997. *Ανάποδα χρόνια. Συλλογική μνήμη και Ιστορία στο Ζιάκα Γρεβενών (1900-1950)*, Αθήνα: Πλέθρον.

ΒΙΔΑΛΗ, Α. 1999. *Άραγε εμείς ήμασταν; Απαγορευμένη Ιστορία και υποκειμενικότητα σε τέσσερις ιστορίες από τον Ελληνικό Εμφύλιο.* Αθήνα: Εξάντας/Τρίαψις Λόγος.

CANDAU, J. 1998. *Mémoire et identité.* Παρίσι: Presses Universitaires de France.



CLEMENT, C. & KRISTEVA, J. 2001. *Το θήλυ και το ιερό.* Μτφρ. Α. Κόρκα. Αθήνα: Ψυχογιός.

ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Β. Κ., ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, Ι. Δ. & ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ, Γ. Β. επιμ. 1977. *Ταυτότητ ες στη Μακεδονία.* Αθήνα: Παπαζήσης.

COHEN, A.P. 1989. *The Symbolic Construction of Community.* Λονδίνο: Key Ideas.

COLLARD, A. 1993. Διερευνώντας την «κοινωνική» μνήμη στον ελλαδικό χώρο. Στο *Ανθρωπολογία και Παρελθόν: Συμβολές στην κοινωνική ιστορία της νεότερης Ελλάδας*, επιμ. Ε.Παπαταξιάρχης & Θ.Παραδέλλης 357-389. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

COWAN, J. 1998. *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα.* Μτφρ. Κ. Κουρεμένος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

DALÈGRE, J. 1997. *La Thrace grecque. Populations et territoire*. Παρίσι: L'Harmattan.

ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ, Σ. 1987. Ακαδημαϊκή λαογραφία και αγροτική κοινωνία. Μια χαρακτηριστική περίπτωση: η μυθοποιία του κλέφτικου. Στο *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, 41-69. Αθήνα: Πλέθρον.

____. 1987. Ετερότητα και Εθνογραφία. Για μια κοινωνιολογική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού. Στο *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, 21-39. Αθήνα: Πλέθρον.

DANFORTH, L. 1979. The role of dance in the ritual therapy of the Anastenaria. *Byzantine and Modern Greek Studies* 5:141-163.

____. 1992. Η ρύθμιση των συγκρούσεων μέσα από το τραγούδι στην τελετουργική θεραπευτική. Στο *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, επιμ. Ε. Παπαταξιάρχης & Θ. Παραδέλλης, 171-192. Αθήνα: Καστανιώτης & Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

____. 1995. *Τα Αναστενάρια της Αγίας Ελένης. Πυροβασία και θρησκευτική θεραπεία.* Μτφρ. Μ. Πολέντας. Αθήνα: Πλέθρον.

____. 1999. *Η μακεδονική διαμάχη. Ο εθνικισμός σε έναν υπερεθνικό κόσμο.* Μτφρ. Σ. Μαρκέτος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

ΔΕΛΤΣΟΥ, Ε. 1996. Ο «ιστορικός τόπος» και η σημασία της «παράδοσης» για το έθνος-κράτος. *Εθνολογία* 4:107-124.

____. 2001. Κριτικές προσεγγίσεις της έννοιας της «παράδοσης» και ένα εθνογραφικό παράδειγμα. Στο *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός. Λαογραφία και Ιστορία. Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος,* επιμ. Χρ. Χατζητάκη-Καψωμένου, 201-208. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

ΔΗΜΑΡΑΣ, Κ.Θ. 1977. Η ιδεολογική υποδομή του νέου ελληνικού κράτους: η κληρονομιά των περασμένων, οι νέες πραγματικότητες, οι νέες

ανάγκες. Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ.13: 455-484. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ, Μ.Φ. 1998. Το περιεχόμενο και η έκφραση της «ελληνικότητας» στη μουσική μας. Στο *Ελληνισμός και Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, επιμ. Δ.Γ. Τσαούσης 201-204 γ΄ έκδ. Αθήνα: Εστία.

HASSOUN, J. 1996. *Το κοντραμπάντο της μνήμης*. Μτφρ. Α. Ασέρ. Αθήνα: Εξάντας.

HERZFELD, M. 1980. Social Borderers: Themes of Conflict and Ambiguity in Greek Folk-song. Byzantine and Modern Greek Studies 6:61-80.

___. 1982. *Ours Once More. Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece*. Austin: University of Texas Press. [Πάλι Δικά Μας. Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας. Μτφρ. Μ. Σαρηγιάννης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2002.]

___. 1985. Η κειμενικότητα του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. Στο *Πρακτικά Τέταρτου Συμπόσιου Ποίησης. Αφιέρωμα στο Δημοτικό Τραγούδι (Πανεπιστήμιο Πατρών, 6-8 Ιουλίου 1984)*, επιμ. Σωκρ. Σκαρτσής, 31-42. Αθήνα: Γνώση.

___. 1997. *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. Ν.Υόρκη-Λονδίνο: Routledge.

___. 2001. Η επιστημολογία της πολιτιστικής οικειότητας και η περίπτωση της ελληνικής λαογραφίας. Στο *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός. Λαογραφία και Ιστορία. Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος*, επιμ. Χρ. Χατζητάκη-Καψωμένου, 19-29. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

HOBSBAWM, E. και RANGER, T. 2004. Η Επινόηση της Παράδοσης. Μετάφραση Θανάσης Αθανασίου. Αθήνα: Θεμέλιο.

ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μ. 2004α. Βίωμα, συναίσθημα και μεταφορά. Στο *Πεπρωμένα του τραυματικού Ι*, Εκ των υστέρων 11:141-160.

___. 2004 β. *Στα γλωσσικά μονοπάτια του φόβου. Ψυχισμός και γλώσσα.* Αθήνα: νήσος.

ΚΑΒΟΥΡΑΣ, Π. 1994. Τραγουδώντας τον κόσμο: Προφορική ποίηση και Ιστορία στην Όλυμπο της Καρπάθου. Στο *Αφηγηματικότητα, Ιστορία και Ανθρωπολογία, Πρακτικά Διημερίδας (1-2 Απρ. 1994)*, επιμ. Ρ.Μπενβενίστε & Θ.Παραδέλλης, 140-163. Μυτιλήνη: Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας.

ΚΑΡΑΒΑΣ, Σ. 2002. Οι εθνογραφικές περιπέτειες του «ελληνισμού». *Τα Ιστορικά* 36:23-74.

KARAVELI, A. 1985. The symbolic village. Community born in performance. *Journal of American Folklore* 98:259-286.



ΚΟΤΖΑΓΕΩΡΓΗ-ΖΥΜΑΡΗ, Ξ. 1997. *Η ελληνική εκπαίδευση στη Βουλγα - ρία (1800-1914). Η ιστορία,οι δομές και ο ρόλος της.* Θεσσαλονίκη: Φαιστός.

ΚΟΥΤΣΟΥΚΗΣ, Κ.Σ. 1992. Συγκρουσιακά φαινόμενα και συλλογική μνήμη στην ελληνική κοινωνία (1941-1974): μια σημειολογική προσέγγιση. Στο *Αφιέρωμα στη μνήμη του Ν. Σβορώνου*, 223-235. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο.

ΚΥΡΙΑΚΙΔΟΥ-ΝΕΣΤΟΡΟΣ, Α. 1978. *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας.* Κριτική ανάλυση. Αθήνα: Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας/Σχολή Μωραΐτη.

____. 1986. History, oral history, anthropology and folklore. Στο Actes du IIe colloque international d' histoire. Economies méditerranéennes: équilibres et intercommunications, 303-308. Αθήνα: Fondation de Recherches Néohelléniques, Fondation Nationale de la Recherche Scientifique.

LINCOLN, B. 1989. *Discourse and the construction of society. Comparative studies of myth, ritual and classification*, Ν.Υόρκη-Οξφόρδη: Oxford University Press.

ΛΟΥΤΖΑΚΗ, Ρ. 1992. Για μια ανθρωπολογία του χορού. *Εθνογραφικά* 8:11-16.

____. 1992. Οι ελληνικοί χοροί. Κριτική θεώρηση των βιβλίων του παραδοσιακού χορού. *Εθνογραφικά* 8:27-46.

MASSENZIO, M. 1999. *Sacré et identité ethnique. Frontières et ordre du monde.* Παρίσι: École des Hautes Études en Sciences Sociales.

MOENNIG, U. 1993. Digenes=Alexander ? The relationship between Digenes Akrites and the byzantine Alexander Romance in their different versions. Στο *Digenes Akrites, New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, επιμ. Roderick Beaton and David Ricks, 103-115. Λονδίνο: King's College, Centre for Hellenic Studies.

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΗΣ ΘΡΑΚΗΣ. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος. Αθήνα: Σύλλογος «Οι Φίλοι της Μουσικής», 1999.

ΝΙΤΣΙΑΚΟΣ, Β. 1994. Χορός και συμβολική έκφραση της κοινότητας. Το παράδειγμα του χορού στο Κινίκ' (Περιβόλι Γρεβενών). Στο *Χορός και κοινωνία*, επιμ. Β. Νιτσιάκος, 33-54. Κόνιτσα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας.

____. 1996. Τόπος, τοπικότητα και εθνική ταυτότητα. Η περίπτωση της ελληνικής μειονότητας της Αλβανίας. *Εθνολογία* 4:93-106.

ONG, W.J. 1997. *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη. Η εκτεχνολόγηση του λόγου.* Μετάφραση Κ. Χατζηκυριάκου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

ΠΑΠΑΤΑΞΙΑΡΧΗΣ, Ε. 1993. Το παρελθόν στο παρόν. Ανθρωπολογία,

ιστορία και η μελέτη της νεοελληνικής κοινωνίας. Στο *Ανθρωπολογία και Παρελθόν, Συμβολές στην Κοινωνική Ιστορία της Νεότερης Ελλάδας*, επιμ. Ε. Παπαταξιάρχης - Θ. Παραδέλλης, 13-74. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

___. 1996. Περί της πολιτισμικής κατασκευής της ταυτότητας. Στο *Τοπικά Β΄ Περί Κατασκευής*, επιμ. Π. Πούλος, 197-216. Αθήνα: Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του Ανθρώπου.

ΠΑΧΤΙΚΟΣ, Δ.Γ. 1905. Εντυπώσεις εκ της ανά την Θράκην και την Μικράν Ασίαν προς περισυλλογήν δημοτικών ασμάτων μουσικής περιοδείας, *Ξενοφάνης* 3:134-141, 150-163,212-225.

PEARTON, M. 1993. "Routs" and "Identity", *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*, XXXI 1-2: 67-74. Βουκουρέστι.

ΠΟΛΙΤΗΣ, Α. 1993. *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Αθήνα: Ε.Μ.Ν.Ε-Μνήμων.

SAUNIER, G. 1979. *"Adikia". Le mal et l' injustice dans les chansons populaires grecques.* Παρίσι: Les Belles Lettres.

___. 2001. *Ελληνικά Δημοτικά τραγούδια. Συναγωγή μελετών (1968-2000).* Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

ΣΒΟΡΩΝΟΣ, Ν.Γ. 1978. Η προβληματική της μελέτης του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, *Γραφή* 1: 34-43.

___. 2004. *Το ελληνικό έθνος. Γένεση και διαμόρφωση του Νέου Ελληνισμού.* Αθήνα: Πόλις.

ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΥ, Μ. 1999. Ιστορία, μνήμη και «γεγονότα τραγούδια». Στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, 121-155, Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής.

ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΥ, Μ. και ΨΥΧΟΓΙΟΥ, Ε. 1992. «Άσματα» και τραγούδια. Προβλήματα έκδοσης δημοτικών τραγουδιών. Εθνολογία 1:143-165.

ΤΣΙΜΠΙΡΙΔΟΥ, Φ. 2001. Η λαογραφία ως «κληρονομιά» στην κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία του ελλαδικού χώρου. Στο *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός. Λαογραφία και Ιστορία. Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος*, επιμ. Χρ. Χατζητάκη-Καψωμένου, 38-46. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

TURNER, V. W. 1986. *The Anthropology of Performance*. Νέα Υόρκη: Performing Arts Journal Publications.

___. 1969. *The ritual process. Structure and Anti-Structure*, Νέα Υόρκη: Aldine Publishing Company.

VERNANT, J.-P. 2000. *Μύθος και θρησκεία στην αρχαία Ελλάδα.* Μτφρ. Μ. Ι. Γιόση. Αθήνα: Σμίλη.

ΧΡΙΣΤΙΔΗΣ, Α.-Φ. 1997. Η μαγική χρήση της γλώσσας. Στο *Γλώσσα και μαγεία. Κείμενα από την αρχαιότητα* 52-64. Αθήνα: Ιστός.



ΨΥΧΟΓΙΟΥ, Ε. 1998-1999. Νανουρίσματα-ταχταρίσματα: Λειτουργίες του λόγου στην τελετουργία της γέ ννησης. *Εθνολογία* 6-7:193-271.

___. 2003. Η πόλη θυμάται αγρυπνώντας. Εαρινά δρώμενα στη Βόνιτσα: λατρευτικές πρακτικές και συλλογική μνήμη. Στο Η μνήμη του ε π α ρχιακού αστ ικού τόπου και τοπίου: το Αγρίνιο μέχρι τη δεκαετία του '60. Αθήνα: Μεταίχμιο/Δήμος Αγρινίου.

WANG, B. 1965. Folksongs as Regulators of Politics. Στο The Study of Folklore, επιμ. A. Dundes, 308-313. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.



ΤΑ «ΑΚΡΙΤΙΚΑ» ΩΣ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΜΥΗΣΗΣ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΓΑΜΠΡΟΥ-ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ[1]

Ελένη Ψυχογιού

Η ελληνική μεσαιωνική επική παράδοση, μέρος της ευρωπαϊκής αλλά και της σχετικής παράδοσης ενός ευρύτερου πολιτισμικού χώρου στη Νοτιοανατολική Μεσόγειο (με τις ενδοχώρες), θεωρείται ότι διαθέτει δύο εκφάνσεις: μία γραπτή και μία προφορική. Η πρώτη αφορά το αυτοτελές, λόγιο «Έπος του Διγενή Ακρίτη» ενώ η δεύτερη ένα πλούσιο και ποικίλο πλήθος λαϊκών/«δημοτικών» τραγουδιών κατηγοριοποιημένων ως «Ακριτικά», τα οποία αποτελούν αναπόσπαστο μέρος μιας συνολικής τελετουργικής ελληνικής παράδοσης προφορικότητας, μουσικής και ποιητικής[2].

Έπος και τραγούδια

Όπως είναι γνωστό, έχουν προηγηθεί πάνω από εκατό χρόνια φιλολογικο-ιστορικού και λαογραφικού διαλόγου σχετικά με τη γένεση και την αλληλεπίδραση των ακριτικών τραγουδιών και του γραπτού έπους, ο οποίος δεν έχει καταλήξει σε ασφαλή συμπεράσματα, καθώς διίστανται οι γνώμες σχετικά με το ποιο είδος προηγήθηκε και επηρέασε τη δημιουργία του άλλου[3].

Τα ακριτικά τραγούδια που αφορούν και το παρόν κείμενο, δηλαδή η ελληνική μουσική-προφορική «επική» παράδοση, αφορούν κυρίως ηρωϊκά, πολεμικά και στρατιωτικά επεισόδια και πρόσωπα που δρουν με συχνά οριακές, παραβατικές και υπερφυσικές, θαυμάσιες συμπεριφορές και συνήθως σε κρίσιμες περιστάσεις και μεθοριακούς τόπους. Το περιεχόμενό τους αφορά κοινωνικές και συμβολικές ανταγωνιστικές ή ακραίες συμπεριφορές, τους έρωτες, τα μίση, τα πάθη, τις φιλίες, την αφοσίωση, τις ψυχικές, σωματικές και συμβολικές δοκιμασίες έμφυλα προσδιορισμένων ατόμων, που δρουν σε συγκρουσιακά όρια είτε σε προσωπικό, ψυχικό σωματι-

[1] Εισήγηση που ανακοινώθηκε προφορικά από τη γράφουσα στην Αθήνα, κατά την Επιστημονική Συνάντηση για τα «Ακριτικά στην Ευρώπη» (Αθήνα, 24 - 25 Νοεμβρίου 2002) η οποία οργανώθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος: Ευρωπαϊκό Δίκτυο για την Ακριτική Παράδοση, «Acrinet» (Culture 2000).

[2] Βλ. και Πολίτης 1920· Αλεξίου 1985· Beck 1999: 197-168, όπου και εκτεταμένη βιβλιογραφία.

[3] Βλ. Αλεξίου 1985: ρκς΄-ρλα΄· Beck 1999: 197-168.



κό και κοινωνικό επίπεδο είτε στα άκρα διαφορετικών ή και αντιθετικών συλλογικών καταστάσεων και ομάδων[4].

Το περιεχόμενο των ελληνικών ακριτικών τραγουδιών αναδεικνύει σε κάποια επίπεδα ένα πολιτισμικό περιβάλλον με στοιχεία πολεμικού-στρατιωτικού βίου που μπορούν ν' αναχθούν στη μεσαιωνική περίοδο, συγκεκριμένα τη βυζαντινή αλλά και τη μεταβυζαντινή εποχή, πράγμα που συνετέλεσε στο συσχετισμό του Έπους με αυτά. Ωστόσο πρέπει να τονίσουμε πως τα «ακριτικά» τραγούδια φέρουν και αντανακλούν εν γένει πολιτισμικά και μυθικά στοιχεία διαχρονικά, που αναφέρονται σε αγροτικό ή και αστικό περιβάλλον της προκαπιταλιστικής πολιτισμικής κληρονομιάς και στον κατά φύση, παγανιστικό τρόπο σκέψης και ζωής (παρόλο που εμπεριέχουν και συγκεκριμένες αναφορές σε χριστιανικά θρησκευτικά στοιχεία, σε μεταφορική βεβαίως διαπλοκή και με αυτά) και που, εφόσον τα τραγούδια επιτελούνται τελετουργικά στις μέρες μας, αφορούν βεβαίως λειτουργικά και τη σημερινή εποχή σε τοπικά, ιστορικά, κοινωνικά και φαντασιακά επίπεδα.

Οι φιλόλογοι και οι ιστορικοί της λογοτεχνίας παραθέτουν βυζαντινές πηγές, κυρίως τον Αρέθα Καισαρείας, που αναφέρει ότι ζητιάνοι περιηγούμενοι από σπίτι σε σπίτι τραγουδούσαν επί πληρωμή κατορθώματα ξακουστών ανδρών, ως τεκμήριο για το ότι υπήρχαν μεμονωμένοι ραψωδοί -επαίτες ή «τροβαδούροι»- που έψαλλαν «επαγγελματικά» τα έπη στο Βυζάντιο (ήτοι τα ακριτικά τραγούδια), προκειμένου να στηρίξουν την άποψη για την αυτόνομη δημιουργία και ύπαρξη του προφορικού ηρωικού έπους που υποτίθεται ότι συναποτελούν τα ακριτικά τραγούδια, εκείνη ακριβώς την εποχή και σε συγκεκριμένους τόπους, που εντοπίζουν σε συγκεκριμένες «ακριτικές» περιοχές της Μικράς Ασίας[5]. Όμως από την εθνογραφική και τη συγκριτική έρευνα της ζωντανής επιτέλεσης των τραγουδιών σήμερα, προκύπτει ότι δεν υφίσταται «παραδοσιακό» τραγούδισμα εκτός (επιτελούμενης ή νοούμενης) τελετουργίας, ενώ τα «ακριτικά» τραγούδια είναι κοινά σε όλο τον ελληνικό χώρο, περιφερειακό, νησιωτικό, παραμεθόριο, αγροτικό ή και αστικό, εντός και εκτός των ορίων του σημερινού Ελληνικού Κράτους.

Τραγούδια και λαϊκή λατρεία

Μέσα στο παραπάνω συμφραζόμενο, αυτές οι ανδρικές ομάδες των βυ-



[4] Η μεγαλύτερη συλλογή αποθησαυρισμένων ελληνικών ακριτικών τραγουδιών, στη μουσική τους εκφορά ή/και ως ποιητικά κείμενα, εναπόκειται στην Εθνική Μουσική Συλλογή (στο εξής ΕΜΣ), στο Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών (στο εξής ΚΕΕΛ). Βλ. και Ακαδημία Αθηνών 1962· Σπυριδάκης-Περιστέρης 1968.

[5] Βλ. Beck 1999: 99, όπου διαπιστώνει πως «το είδος αυτό των "λαϊκών ραψωδών" μπορούμε να το παρακολουθήσουμε σε όλη τη διάρκεια της βυζαντινής εποχής...», παραθέτοντας σειρά βυζαντινών πηγών· βλ. και Πολίτης 1920[Β]: 136-137· Κυριακίδης 1978: 62-63.

ζαντινών επαιτών-τραγουδιστών δεν πρέπει να ήταν άλλοι από τους γνωστούς και σήμερα ηλικιωμένους άνδρες καλαντιστές (φορείς συνήθως περιθωριακών ή απαξιούμενων γένει κοινωνικών χαρακτηριστικών, ανάλογα με το ιστορικό πλαίσιο), που βγαίνουν ομαδικά σε συγκεκριμένες σημαντικές εποχικές γιορτές (Δωδεκάμερα, Απόκριες, Λαζάρου, Πάσχα, Αγίου Πνεύματος, αγ. Κων/νου, αη-Γιαννιού, Δεκαπενταύγουστο, Πρωτομηνιές και λοιπά) τελώντας θρησκευτικούς αγερμούς σε οικισμούς μιας ευρύτερης ή μικρότερης περιοχής και απολαμβάνουν εθιμικά τελετουργικής πληρωμής, σε χρήμα ή/και σε είδος[6].

Τα τραγούδια που ψάλλουν οι συγκεκριμένοι καλαντιστές στους εποχικούς αυτούς αγερμούς, γνωστά συνήθως ως «κάλαντα» είναι αφηγηματικά, αναγγελτικά-περιγραφικά του μύθου της συγκεκριμένης γιορτής και «ευχετικά». Σε κάθε περίπτωση, με αφορμή την εορταστική συγκυρία, εντάσσονται σε μια μουσική «αφηγηματική γραμμή» που εγγράφεται στη μακρά διάρκεια στο πλαίσιο της προφορικότητας, που ψάλλει μέσω των τραγουδιών τα μυθικά επεισόδια μιας θρησκευτικής μυθικής προχριστιανικής παράδοσης. Η «λαϊκή» θρησκευτική αυτή παράδοση εκφράζεται λατρευτικά και μέσα από τα μαγικοθρησκευτικά δρώμενα (χορούς, πομπές, θυσίες, μιμητικές πράξεις και λοιπά) που συγκροτούν αυτές τις επιμέρους εποχικές αλλά και τις κοινωνικές τελετουργίες, συνδιαλεγόμενη πάντοτε με το ιστορικό και το κοινωνικό συμφραζόμενο της εκάστοτε επιτέλεσης.

Οι μουσικοί αυτοί μύθοι, τα θρησκευτικά τραγούδια (τα οποία δεν είναι άλλα από τα γνωστά ως «ακριτικά», «παραλογές», «επύλλια», «μοιρολόγια του χάρου» «σατιρικά», «ξενιτιάς» κλπ.), αφορούν μυητικά και μεταφορικά ένα πλήθος ιερών/θεϊκών/δαιμονικών προσώπων και των δύο φύλων, ρόλους, δράσεις, πάθη, που διαλεκτικά με τις τελετουργικές θεατρικές δράσεις, συγκροτούν φαντασιακά τις αρχέτυπες αναπαραστάσεις αλλά και τις αξίες και τις αντιλήψεις σχετικά με τον βιοτικό, παραγωγικό κύκλο της φύσης, των ανθρώπων, των ζώων, τη ζωή εν γένει και τη βλάστηση και σωτηριολογικά την περιοδική αναγέννηση. Κυρίαρχη μορφή στις αναπαραστάσεις αυτές είναι η φαντασιακή απόδοση της Γης, ως θεϊκής «κυρίας»



[6] Βλ. Ψυχογιού 2003[Α], 2003[Γ] με εθνογραφικά παραδείγματα από τη Βόνιτσα, την Ηλεία και γενικότερα τη δυτική Ελλάδα, αλλά και τη Μακεδονία και αλλού. Για την ύπαρξη τέτοιων ανδρικών αγερμικών-επαιτικών ομάδων («μητραγύρτες» ή «μηναγύρτες») στην αρχαιότητα (στη διακονία της μεγάλης Μητέρας-θεάς) αλλά και στο Βυζάντιο, βλ. Πετρόπουλος 1969· πβ. και Burkert 1997· Borgeaud 2001· αλλά και Chavarria 1999 για μια μυθιστορηματική απόδοση της δράσης τέτοιων περιθωριακών θρησκευτικών επαιτικών ομάδων στην αρχαιότητα (πβ. και Πολίτης 1920[Β]: 136). Μια που ο λόγος περί Καππαδοκίας, θεωρώ ότι, μεταξύ των άλλων, η σύνθεση των καππαδοκικών τραγουδιών της συλλογής του Αναστάσιου Λεβίδη (1891-1892) δικαιώνει αυτή μου την άποψη (βλ. Αναγνωστάκης, Μπαλτά 1990: 62, 64-67).



της ζωής, της φύσης και του θανάτου, που προσωποποιείται δραματικά και έμφυλα ως πολυώνυμη και πολυπρόσωπη Κόρη-Μητέρα-και-Γριά, κατά τον γυναικείο ηλικιακό και κοινωνικό βίο και τις ανάλογες σημασιοδοτήσεις, στην εκάστοτε ιστορική συγκυρία[7].

Αυτή η θρησκευτική-τελετουργική διάσταση των «ακριτικών» τραγουδιών (χωρίς βεβαίως να τα αποκόβουμε από το κοινωνικό, ιστορικό και παραγωγικό πλαίσιο) είναι, πιστεύω, και η μόνη που μπορεί να ερμηνεύσει την ευρύτατη διάδοσή τους -άρα και την τελετουργική επιτέλεσή τους- με ελάχιστες διαφοροποιήσεις επί της ουσίας σε όλο τον ελληνόφωνο -και όχι μόνον- χώρο της Ανατολικής Μεσογείου, παρά τις γεωπολιτικές ιδιαιτερότητες, τις ποικίλες πληθυσμιακές ομάδες, την βαθύτατη ιστορική διάρκεια, τις κοινωνικές διακρίσεις και ιεραρχήσεις, τις εθνολογικές διαφοροποιήσεις που συγκροτούν το πολιτισμικό, πολιτικό και χωροταξικό τοπίο αυτού του χώρου ιστορικά. Το ιστορικό φαινόμενο αυτής της εξάπλωσης των τραγουδιών θεωρώ ότι γίνεται κατανοητό μόνο αν θεωρήσουμε τα «δημοτικά» τραγούδια στην πλειοψηφία τους ως τον μυθικό κορμό μιας κωδικοποιημένης τελετουργικά προφορικής και μουσικής λατρευτικής παράδοσης, ωσάν δηλαδή να είναι το ιερό -άρα μη αλλοτριούμενο, αμετάβλητο[8]- άγραφο μυθικό περιεχόμενο, οι λειτουργικοί ύμνοι μιας θρησκείας και επομένως ότι «ακουμπούν» πάνω σε ευρύτερα πολιτισμικά στοιχεία που αφορούν αυτές τις περιοχές. Μια παράδοση που συγκροτείται στο πλαίσιο «πολιτισμών λόγου» (όπως τον προσεγγίζει ο Ong), ως μουσική «αφηγηματική γραμμή»[9] και «έξη» (habitus)[10] στη διάρκεια και στο συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο, που ορίζει αυτή την προχριστιανικής προέλευσης θρησκεία και λατρεία. Και τούτο γιατί ιστορικά -σύμφωνα και με τις παραπάνω βυζαντινές πηγές- αυτή η παράδοση αφορά τους ανθρώπους στη διάρκεια συλλογικά και ατομικά, καθώς συναρτάται άμεσα με τη μαγική σκέψη, τις παραγωγικές διαδικασίες και τις αντιλήψεις που σχετίζονται με τη Γη, όπως αυτές επηρεάζουν διαλεκτικά και οργανώνουν την έμφυλη δομή της συγγένειας, την κοινωνική συγκρότηση, τις ανταλλαγές, τις αξίες, τις σχέσεις εξουσίας και μεταφορικά τις φαντασιακές αναπαραστάσεις για



[7] Βλ. Ψυχογιού 2004A.
[8] Βλ. Godelier 2003: 251-264.
[9] Για την κοινωνική και επικοινωνιακή σημασία της προφορικότητας («πολιτισμοί λόγου») και της μνήμης, τη διαδικασία της απομνημόνευσης («αφηγηματική γραμμή») καθώς και τη διαλεκτική σχέση μεταξύ προφορικότητας και εγγραματοσύνης και μάλιστα ως προς τα έπη, με κριτικές αναφορές στην προηγηθείσα σχετική έρευνα, βλ. Ong 1997: 39-107, 199-211.
[10] Βλ. Μπουρντιέ 1996: 55.

τον κόσμο, όσο και τις αναγεννητικές σωτηριολογικές αντιλήψεις[11]. Ανάλογα με το ιστορικό πλαίσιο κάθε τελετουργικής επιτέλεσης στη διαχρονία και την ιδεολογική και κοινωνική σημασία της (ή και τη χρήση της, αφού οι τελετουγίες λειτουργούν επίσημα και ως εσωγενείς μηχανισμοί διαμεσολάβησης για την πολιτισμική συνέχεια), καθώς και το -εκπεπτωκός ή μη- μαγικοθρησκευτικό της νόημα, τα αρχέτυπα ιερά αυτά πρόσωπα και τα επεισόδια των τραγουδιών αφορούν διαλεκτικά τα θνητά ανθρώπινα πρότυπα, τους κοινωνικούς ρόλους ή και ταυτίζονται με συγκεκριμένα «ιστορικά» πρόσωπα[12].

Σε αυτό το συμφραζόμενο, νομίζω ότι τα «ακριτικά» -και άλλα- τραγούδια προϋπήρξαν -και αποδεδειγμένα επέζησαν- του έπους, άρα είναι λογικό αυτά να επηρέασαν ως ένα βαθμό αυτή τη «στιγμιαία», κατά ένα τρόπο, λογοτεχνική και γραπτή δημιουργία, το Έπος του Διγενή Ακρίτη, όπως πίστευε και ο Ν. Γ. Πολίτης άλλωστε, διακρίνοντας σαφώς το Έπος από τα τραγούδια, ως δύο διαφορετικά πολιτισμικά φαινόμενα[13]. Εξάλλου τα «ακριτικά» τραγούδια εξακολουθούν βεβαίως να επιτελούνται και σήμερα, αναδημιουργούμενα τελετουργικά σε κάθε τους επιτέλεση (π.χ. στις παραπάνω εορταστικές εποχικές συγκυρίες αλλά και σε γάμους, βαφτίσια και λοιπές γιορταστικές εκδηλώσεις), σύμφυτα καθώς είναι με το κοινωνικό και το θρησκευτικό γίγνεσθαι, αιώνες και μετά την απάλειψη των ιστορικών συνθηκών που δημιούργησαν το λόγιο Έπος.

Τραγούδια και τελετουργική αφήγηση

Τα τραγούδια αποκτούν την αφηγηματικότητα και το πλήρες νόημά τους μόνον όταν τα παρατηρούμε συμμετοχικά και βιωματικά, όπως λειτουργούνται μέσα στις ζωντανές, φυσικές και κοινωνικές συνθήκες της επιτέλεσης στο συγκεκριμένο πάντα τελετουργικό πλαίσιο και συνδυαστικά με τις δράσεις, και όχι βεβαίως να τα μελετούμε ως αποκομμένα γραπτά ποιητικά κείμενα, όπως συνέβαινε -και ως ένα βαθμό συμβαίνει ακόμα- επί πολλές δεκαετίες μετά την φιλολογική «ανακάλυψή» τους[14]. Η μερική, «κειμενική»



[11] Βλ και Ψυχογιού 2000: 218-219, 2004Α, 2004Γ.

[12] Βλ. και Ψυχογιού 2003Α- 2003Γ- 2004Α· Ντάτση 2004: 78-81.

[13] Βλ. Πολίτης 1920· Αλεξίου 1985: ρκς΄-ρλγ΄· Beaton 1981· πβ. και Αναγνωστάκης, Μπαλτά 1990: 32-48.

[14] Βλ. και Τερζοπούλου και Ψυχογιού 2002· 2004. Πρόσφατο παράδειγμα το αντιφατικό *Αφιέρωμα στο Δημοτικό Τραγούδι* από το περιοδικό «Νέα Εστία» (τεύχος 1762/Δεκέμβριος 2003). Ενώ στο εισαγωγικό άρθρο (βλ. Σηφάκης 2003) καταγγέλλεται κατά ένα τρόπο η «λαογραφική» και «φιλολογική» προσέγγιση, έκδοση και μελέτη των τραγουδιών, η συντριπτική πλειοψηφία των άρθρων του αφιερώματος προσεγγίζει τα τραγούδια με αυτόν ακριβώς τον



προσέγγιση των τραγουδιών είναι παραπλανητική ως προς το αληθινό τους νόημα.[15] Γιατί η πολυπαινεμένη ποιητική λιτότητα και πυκνότητα του κωδικοποιημένου λόγου και του μέλους των δημοτικών τραγουδιών, πέρα από το διαχρονικό ποιητικό συλλογικό σμίλεμά τους, οφείλεται εν πολλοίς στο ότι στην παραδοσιακή τους επιτέλεση συναποτελούν πάντα αναπόσπαστο μέρος ενός εντόπιου συνολικού πολιτισμικού δράματος, με τελετουργικό - κοινωνικό ή/και μαγικοθρησκευτικό- χαρακτήρα. Έτσι ο λόγος των τραγουδιών εκφέρεται πάντα αφαιρετικά και κωδικοποιημένα, γιατί υφίσταται σε διαλεκτική και αδιάσπαστη σχέση και διαπλοκή με τις επιτόπια και συγχρονικά τελούμενες -ή νοούμενες- δραματικές/θεατρικές δράσεις, με τις οποίες τα τραγούδια συν-αφηγούνται μέσα στο ίδιο τελετουργικό πλαίσιο, κατά το συμβολικό και κοινωνικό νόημα που θέλουν να αναδείξουν συνολικά και αναπαραστατικά μέσα από το μύθο[16].

Στην παρούσα διαπραγμάτευση λοιπόν, τα «άκρα» που καθορίζουν τα εν λόγω τραγούδια ως «ακριτικά», δεν εξετάζονται με τη γνωστή στρατιωτική, πολεμική σκοπιά που αναδεικνύει τα "όρια" ως τοπικά στοιχεία διαχωρισμού και ετερότητας, ούτε με την ιστορικά και πολιτισμικά αποκλειστικά



τρόπο, αφήνοντας μάλιστα εκτός των βιβλιογραφικών αναφορών (ή αγνοώντας ίσως) τις νεότερες ανθρωπολογικές και λαογραφικές μελέτες ειδικών ερευνητών για τα τραγούδια, είτε αυτοί προβληματίζονται για τη μεθοδολογία της έρευνας και της έκδοσής τους είτε ερευνούν την επιτέλεση επί του πεδίου (βλ. σχετική βιβλιογραφία στα Τερζοπούλου και Ψυχογιού 1993, 2002, 2004).

15 Ο νεοελληνιστής καθηγητής G. Saunier (2001), έγκριτος μελετητής των δημοτικών τραγουδιών, εντοπίζει μεν την έλλειψη «ιστορικότητας» και αναγνωρίζει τη μυθική όσο και τη συμβολική σημασία των «ακριτικών» τραγουδιών. Ωστόσο, μη διαθέτοντας ο ίδιος βιωματική εμπειρία του τραγουδίσματος, φαίνεται να έχει πρόβλημα να παρατηρήσει και να εντάξει τα τραγούδια στο πλαίσιο της συγκεκριμένης κάθε φορά τελετουργικής τους επιτέλεσης, κοσμικής και θρησκευτικής, ήτοι στο συγκεκριμένο κοινωνικό και συμβολικό τους πλαίσιο, αδυνατεί να δει και τη θρησκευτική τους διάσταση (βλ. και Saunier 1982 και κριτική στο Τερζοπούλου και Ψυχογιού 1984· βλ. επίσης Saunier 1997, Εισαγωγή, όπου μάλιστα γράφει περί «απαγγελίας» των μοιρολογιών· για το πόσο «απαγγέλλονται» τα μοιρολόγια βλ. και Ψυχογιού 1998· 2003). Αυτός είναι και ο λόγος που παρερμηνεύει πιστεύω μαζί με άλλους και τα γραφόμενα του Πολίτη σχετικά. Κατά τη γνώμη μου, ο Πολίτης -βιωματικός γνώστης και της τελετουργικής επιτέλεσης των τραγουδιών στην εποχή του- παρόλο που τονίζει την έλλειψη της ιστορικότητας από τα «ακριτικά» τραγούδια, κρίνει βεβαίως και κατατάσσει στο αρχείο του Κ.Ε.Ε.Λ. πλήθος τραγουδιών ως «ακριτικά», με την τελετουργική/δραματική όμως σημασία του όρου, χωρίς να είναι τότε σε θέση να τονίσει ξεκάθαρα και τη θρησκευτική σημασία τους: «... τοιαύτης δ' ούσης της ιστορικής ύλης του έπους, άγονοι και μάταιαι αναδεικνύονται αι προσπάθειαι προς προσδιορισμόν του χρόνου, καθ' ον ήκμασεν ο Διγενής και *συνταύτισιν αυτού και των άλλων ηρώων προς ιστορικά πρόσωπα*...» (τα πλάγια δικά μου· βλ. Πολίτης 1920: 257· για το θέμα της συχνά παραπλανητικής και αδιέξοδης κατηγοριοποίησης των τραγουδιών βλ. Τερζοπούλου και Ψυχογιού 1993· πρόταση για την υπέρβασή της (ταξινομικά και εκδοτικά) με την καταχώρησή τους στις ψηφιακές βάσεις δεδομένων, βλ. στις ίδιες, 2002· 2004).

16 Βλ. και Ψυχογιού 2004[Γ]. Ο Πολίτης εντοπίζει ήδη από το 1907 την τελετουργικότητα και την άρρηκτη σχέση των τραγουδιών με τη δράση, μέσα βεβαίως στο δικό του πλαίσιο και σε σχέση με το έπος: «...Έπειτα κύριος χαρακτήρ των επικών ασμάτων του ελληνικού λαού είναι η

μεσαιωνική-βυζαντινή σημασιοδότηση που τους έχει αποδοθεί ως τώρα. Προσεγγίζω τα σύνορα κυρίως ως μεταφορά, με τη σημασία των πολυσήμαντων, κρίσιμων «άκρων», ως συμβολική, κοινωνική και τοπική μεθοριακότητα που προσλαμβάνεται όχι ως διαχωριστικό αλλά ως διαλεκτικό και επικοινωνιακό σημείο αναφοράς, στο πλαίσιο της μυητικής διαδικασίας κατά τις διαβατήριες τελετουργίες, θρησκευτικές και κοσμικές, μέσα στο συνολικό αφηγηματικό συμφραζόμενο, όπως καθορίστηκε παραπάνω[17].

Λόγω της φιλολογικής και λαογραφικής «κειμενοποίησης» και απο-ιεροποίησης των εν λόγω τραγουδιών αλλά και της ιστορικής προσέγγισής τους με έμφυλη στρατιωτική και ανδρική «ακριτική» οπτική έχουν τύχει προνομιακής θα έλεγα μεταχείρησης (αλλά και ιστορικού στιγματισμού ως βυζαντινά) όσον αφορά τη δημοσίευση και τη μελέτη τους κυρίως τα τραγούδια με τα ηρωικά και τα πολεμικά επεισόδια ανδρών, και μάλιστα αυτά που αφορούν τον συγκεκριμένο Διγενή και άλλους συμβολικούς επώνυμους αρσενικούς ήρωες (Αρμούρη, Ανδρόνικο, Μαυριανό και λοιπούς). Έτσι δεν γίνεται δεόντως αντιληπτή η θέση και σημασία των άλλων προσώπων -και μάλιστα των θηλυκών- και των ρόλων που επιτελούν εντός των μουσικών αυτών μύθων αλλά και στην όλη πλοκή της συνολικής φαντασιακής αφήγησης που αφορά το κοσμικό παραμύθι της Γης, όπως αυτή διαπλέκεται μαγικά με τον ανθρώπινο βίο και την ιστορία[18].

Κεντρικός αρσενικός ήρωας-πρότυπο στα «ακριτικά» τραγούδια αναδεικνύεται λοιπόν ο Διγενής (ή Γιάννης, Χαρζανής, Κωσταντής κ. ά.), ο οποίος ζει, πάσχει και μάχεται στις άκρες μιας τοπικής και συμβολικής μεθοριακότητας. Ο βίος του εντάσσεται μεν ως ένα βαθμό στις ιστορικές και κοινωνικές



επικράτησις του *δραματικού στοιχείου* εν αυτοίς. Ο γοργός διάλογος και *η παρασιώπησις της ευκόλως εκ τούτου νοουμένης δράσεως είναι ουσιώδες γνώρισμα των ασμάτων*, όπερ δεν ανευρίσκομεν εις τας διασκευάς του έπους ...» (τα πλάγια δικά μου· βλ. Πολίτης 1920: 256). Ο Στίλπων Κυριακίδης αναγνωρίζει και εντοπίζει ιστορικά, στη μακρά διάρκεια, τη δραματική-θεατρική-ορχηστική διάσταση της επιτέλεσης των τραγουδιών. Αναζητώντας όμως τις «αρχές», ωσάν τα τραγούδια να υπήρξαν στιγμιαία, «εφάπαξ» δημιουργήματα, τα οποία αποτελούν σήμερα ποιητικά-κειμενικά πρότυπα που «επιβίωσαν», συχνά «νοθευμένα» με παραλλαγές και συμφυρμούς (σύμφωνα με την ιστορική-φιλολογική μέθοδο, ανεξάρτητα από το συγχρονικό ιστορικό, κοινωνικό, παραγωγικό, τελετουργικό και συμβολικό πλαίσιο κάθε επιτέλεσης) του διαφεύγει η θρησκευτική ουσία και σημασία τους και στη συγχρονική, σημερινή τους επιτέλεση (βλ. Κυριακίδης 1978^Α· πβ. και Ψυχογιού 2000: 229-230).

[17] Υπό αυτή την τελετουργική, μυητική και μυθική σημασιοδότηση δικαιώνεται νομίζω, παρά τις αντίθετες κριτικές, η κατηγοριοποίηση από τον Ν. Γ. Πολίτη ενός πλήθους εν τέλει αφηγηματικών τραγουδιών ως «ακριτικών», περισσότερο ή λιγότερο πολύστιχων, πλήθος που διευρύνεται ακόμα περισσότερο, αν συνυπολογίσουμε σε αυτά και αρκετά άλλα με τελετουργικό, κοινωνικό, πολεμικό αλλά και θρησκευτικό περιεχόμενο, άμεσα ή έμμεσα αναγνωρίσιμο, σε αντίθεση με όσα υποστηρίζει ο G. Saunier (2001).

[18] Βλ. Ψυχογιού 2004^Γ. Πβ. και Saunier 2001.



συνθήκες του βυζαντινού Μεσαίωνα, όπως και έχει κυρίως μελετηθεί. Σε φαντασιακό όμως επίπεδο, όπως προκύπτει από την επιτέλεση των τραγουδιών σε συγκεκριμένες θρησκευτικές και κοσμικές τελετουργίες σε κρίσιμες χρονικές και κοινωνικές περιστάσεις, στο πρόσωπο και το βίο του αμφίσημου, διφορούμενου «Διγενή» και των συνώνυμων ηρώων προβάλλονται και οι διαφορετικές όψεις ενός αρχέτυπου θεϊκού/δαιμονικού αρσενικού ήρωα-εραστή με αναβλαστικές, αναγεννητικές και αναπαραγωγικές ιδιότητες και σημασίες που συγκροτούν και το κοινωνικό πρότυπο του άνδρα[19].

Θα επικεντρώσω την ανάλυση στο ρόλο αυτού του άνδρα-ήρωα ως κοινωνικό και συμβολικό πρότυπο αλλά όπως συνυπάρχει διαφοροποιούμενος μεν, πλην διαλεκτικά ή/και συγκρουσιακά σχετιζόμενος με την επίσης αρχέτυπη και ιερή θηλυκή ηρωίδα. Η θηλύτητα ως συμβολικό στερεότυπο αναδεικνύεται στα τραγούδια διφορούμενη. Δηλαδή αναβαθμισμένη αξιακά σε σχέση με την αρρενωπότητα σε όλα τα παραπάνω «ακριτικά», τα οριακά δηλαδή σημασιολογικά επίπεδα, πράγμα που έρχεται σε αντίθεση με τις κοινωνικές αντιλήψεις και νόρμες που αφορούν τα θηλυκού γένους μέλη της κοινότητας εν γένει, κατά τις έμφυλες αντιλήψεις και προσδοκίες και τον ανάλογο ρόλο που καλούνται να παίξουν οι γυναίκες ως δρώντα κοινωνικά υποκείμενα ανάλογα με το ιστορικό και το κοινωνικό συμφραζόμενο. Μια αντίφαση που αναδεικνύει και την ιερότητα της θηλύτητας στα τραγούδια, ως μεταφοράς της μητρικής Γης σε συμβολικό επίπεδο[20].



[19] Περίπου -ως προς την μεσογειακή τοπικότητα- αυτό που ο Μπουρντιέ περιγράφει ως «φετιχισμό του ανδρισμού»: «...Ο άνδρας είναι ένα ιδιαίτερο ον που βιώνεται ως καθολικό ον, ο οποίος έχει το μονοπώλιο, και αντικειμενικά και δικαιωματικά, του ανθρώπινου, δηλαδή του καθολικού, ο οποίος είναι κοινωνικά εξουσιοδοτημένος να αισθάνεται κομιστής ολόκληρης της μορφής της ανθρώπινης κατάστασης... Ο έντιμος άνθρωπος είναι εξ ορισμού ένας άντρας, με την έννοια του *vir*, και όλες οι αρετές που τον χαρακτηρίζουν και που αδιακρίτως συνιστούν εξουσίες, δικαιώματα, ικανότητες, καθήκοντα ή προσόντα, αποτελούν χαρακτηριστικά καθαρά ανδρικά... Πρόκειται για την περίπτωση του *nif*, το ζήτημα τιμής, που έχει σαφείς δεσμούς με την ηρωική βία, το πολεμικό θάρρος και ακόμη, πολύ άμεσα, με τη σεξουαλική ρώμη...» (Μπουρντιέ 1996: 16, πβ. και πίνακες στο ίδιο, σ. 18, 19). Μια κριτική για την απολυτότητα αυτής της άποψης ως προς την κοινωνική προκατάληψη για την ανδρική εικόνα και αντίθετα τη μερική ελαστικότητά της σε σχέση με συγκεκριμένα πολιτισμικά, τελετουργικά, ηλικιακά και συγκρουσιακά δεδομένα, βλ. Vernier 2004· Τσεκένης 2001. Συμφωνώντας με αυτή την κριτική, επισημαίνω πως οι έμφυλες διακρίσεις και στον ελληνικό χώρο υφίστανται μεν αλλά δεν είναι μόνιμα και απόλυτα κατηγοριοποιημένες. Αντίθετα, καθίστανται σχετικές και διαλεκτικές ως προς τη σημασία τους μέσα στα εκάστοτε πολλαπλά πολιτισμικά και τοπικά συμφραζόμενα. Πβ. και τον κατάλογο της περιοδεύουσας έκθεσης «Ακρίτες της Ευρώπης» που πραγματοποιείται σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας και της Ευρώπης στο πλαίσιο του προγράμματος «Acrinet», όπου προβάλλονται οι σύνθετες σημασίες του «Ακρίτη».

[20] Για την αντίφαση αυτή ως προς τη θηλύτητα και στην αρχαία ελληνική μυθική αφήγηση και μια ερμηνευτική προσέγγισή της, βλ. Δούκα-Καμπίτογλου 2003. Για την κοινωνική κατασκευή του φύλου στη σύγχρονη Ελλάδα, βλ. Παραταξιάρχης 1992· Μπακαλάκη 1994· βλ. επίσης Σκουτέρη 1991. Πβ. και Ong 1997: 96-97. Πβ. και Αλεξάκης 2001.

Δεν θα ασχοληθώ με τον ακριτικό ήρωα σε σχέση με όρια εθνικά, μάχες εδαφικών συνόρων και με υπόκρουση τις πολεμικές κλαγγές των όπλων αλλά, σύμφωνα με το ευρύ (ιστορικό, τελετουργικό, θρησκευτικό και κοινωνικό) νόημα που αποδίδω στον όρο «ακριτικός». Θα προσεγγίσω τον ακρίτη κυρίως (αλλά αναπόφευκτα και την ακριτική επίσης θηλυκή σύντροφό του) σε σχέση με μια μεθοριακότητα κοινωνική και κυρίως μεταφορική και μυητική, πάνω στις ακριτικές, διφορούμενες καμπές του ανθρώπινου βίου και με τη μουσική υπόκρουση της μελωδίας των τραγουδιών. Καμπές κρίσιμες, τις οποίες καλείται να διαβεί ο άνθρωπος αγωνιζόμενος, ως πάσχων και δρων οδοιπόρος σε συνομιλία με την φαντασιακή συγκρότηση του κόσμου, τον περιοδικό κύκλο του παραγωγικού βίου της γης και τον κυκλικό, ετήσιο βίο του χρόνου.

Πορευόμενος πάνω στη γη και συνδιαλεγόμενος με το μεταφυσικό, ο ακρίτης ήρωας βιώνει τον κύκλο της ζωής του από τη γέννηση ως το θάνατο μυούμενος στην κοινωνική συλλογικότητα με σταθμούς την ενήβωση, την ενηλικίωση, τα γηρατιά. Οι σταθμοί αυτοί, όντας τελετουργικοί και οριακοί, έμφυλα οργανωμένοι και εγγεγραμμένοι στο κοινωνικό γίγνεσθαι, δεν είναι αθώοι και μπορούν να προκαλούν συγκρουσιακούς κραδασμούς, ακόμα και διαπροσωπική ή ομαδική βία, διαπραγματεύσιμη σε πολλαπλά επίπεδα, μεταφορικά όσο και πραγματικά[21].

Ο ακρίτης-γαμπρός

Ο Ακρίτης ήρωας θα με απασχολήσει εδώ ειδικότερα κατά την κρίσιμη φάση της γαμήλιας ενηλικίωσής του και στο ρόλο του «γαμπρού», στο πλαίσιο της διαβατήριας μύησής του κατά την τελετουργία του παραδοσιακού γάμου, όπως αναδεικνύεται μέσα από το λόγο των τραγουδιών και τις γαμήλιες δράσεις, διαλεκτικά με το μεταφυσικό[22].

Είναι γνωστό πως η γαμήλια ένωση για να νομιμοποιηθεί στη συλλογικότητα αλλά και για να βιωθεί από τους πάσχοντες μελλόνυμφους με τρόπο εξισορροπητικό υποκειμενικά κατά το κοινωνικά επιθυμητό και δέον αλλά και για να ελεγχθεί η σεξουαλικότητα προκειμένου να εξασφαλισθεί η επιθυμητή σταθερότητα και η ανανέωση της κοινωνικής συγκρότησης, οργανώνεται και θεσμοποιείται στην εκάστοτε τοπική συγκυρία ως τελετουργική διαδικασία. Η γαμήλια τελετουργία, όπως όλες, εμπεριέχει προκαθορισμένα -αναπαραστατικού, μουσικού, δραματικού και μυθικού χαρακτήρα- στοιχεία κίνησης, μετακίνησης, υλικών και συμβολικών ανταλλαγών, δράσης, παθών, λόγου, ει-

[21] Πβ. και Bloch 1992, κυρίως σ. 65-84.

[22] Για τον τελετουργικό ρόλο της νύφης, βλ. Σκουτέρη 1991· Τερζοπούλου και Ψυχογιού 1993Α· Ψυχογιού 1999.

κόνας, που αφορούν την οριακή διάβαση από την προγαμήλια στη μεταγαμήλια κοινωνική και ηλικιακή κατάσταση καθενός από τους ερχόμενους σε γάμου κοινωνία, όσο και τις κοινωνικές ισορροπίες σε συνεχή συμβολική αναφορά προς το μεταφυσικό και το ιερό. Ανάμεσα στις τελετουργίες που αφορούν τα διαβατήρια μυητικά περάσματα στους μεθοριακούς σταθμούς του κύκλου του ανθρώπινου βίου στις παραδοσιακές κοινωνίες, η γαμήλια αποτελεί συχνά και ένα πραγματικό γεωγραφικό ταξίδι με πολλαπλά περάσματα συνόρων. Μια διαδικασία διαβατήρια και μυητική, μεστή από προκαθορισμένες αλλά και απρόβλεπτες και δύσκολες καταστάσεις και εκβάσεις που προσδιορίζονται από κρίσιμους παράγοντες σε συλλογικό/κοινωνικό αλλά και σε ατομικό, τόσο σωματικό[23] όσο και ψυχικό, επίπεδο στην εκάστοτε συγκυρία[24].

Υπό αυτή την έννοια, η τελετουργία του «παραδοσιακού» γάμου αποτελεί μια κατεξοχήν «ακριτική», όσο και ιερή, αμφίσημη μυητική διαδικασία ενώ τα δρώντα/πάσχοντα πρόσωπα που αφορά και ιδιαίτερα βεβαίως οι δύο νυμφευόμενοι, αναδεικνύονται και κυριολεκτικά ως διφορούμενοι «ακρίτες» κοινωνικά «χρεωμένοι» να πορευτούν για να διαβούν «περαιωμένοι» (ήτοι μυημένοι και κοινωνικά αναγεννημένοι, μεταμορφωμένοι) τα όρια πάνω στο συγκεκριμένο, δύσβατο τελετουργικό σύνορο του βίου τους. Δηλαδή αυτό της κοινωνικής και ηλικιακής τους ωρίμανσης, πάντα σε αναλογία και διάλογο με τον αντίστοιχο συμβολικό εποχικό σταθμό της φαντασιακής πορείας του ιερού, μυθικού ετήσιου κύκλου της Γης και της βλάστησης, επί του προκειμένου με την γαμική Άνοιξη. Ωστόσο, υπό διαφορετικούς όρους ο καθένας, όρους που έχουν να κάνουν κυρίως με τις κοινωνικές προκαταλήψεις και αντιλήψεις για το φύλο τους και τις έμφυλες συμπεριφορές που αυτές απαιτούν και οργανώνουν, αφού οι γαμήλιες (όπως και οι άλλες) τελετουργίες επιδιώκουν να εγγράφουν στο βαθύτερο των υποσυνείδητων των μελών του κοινωνικού σώματος και τις συγκρουσιακές αρχές της ανδρικής και της γυναικείας ταυτότητας, «αυτές τις ρυτίδες του σώματος που προσανατολίζουν τις επιλογές κλίσης...»[25].

Ο ρόλος του γαμπρού ως αρσενικό κοινωνικό φύλο και ως συμβολικό πρότυπο με απασχολεί στο πλαίσιο της τελετουργικής γαμήλιας διαδικασί-



[23] «...Η σωματική έξη, ενισχυμένη και υποστηριγμένη από το ρούχο, το οποίο είναι επίσης διαφοροποιημένο ως προς το φύλο, είναι ένα μόνιμο μνημόνιο, αξέχαστο, μέσα στο οποίο έχουν εγγραφεί, με τρόπο θεατό και αισθητό, όλες οι σκέψεις και οι δυνητικές δράσεις, όλες οι πρακτικές δυνατότητες και αδυνατότητες που ορίζουν μια έξη. Η σωματοποίηση του πολιτισμικού είναι κατασκευή του ασυνείδητου...» (βλ. Μπουρντιέ 1996: 55, η υπογράμμιση δική μου).

[24] Για τον ελληνικό γάμο Βλ. Αλεξάκης 1990· Σκουτέρη 1991· βλ. επίσης Τερζοπούλου και Ψυχογιού 1993[A]· Ψυχογιού 1999, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

[25] Βλ. Μπουρντιέ 1996: 53. Επίσης Σκουτέρη 1991· Τερζοπούλου και Ψυχογιού 1993[A].



Φωτ. αρ. 1
...Μια Παρασκευή κι ένα Σαββάτο βράδυ μάνα μ' έδιωχνε από το σπιτικό μας...: γαμήλιο αποχαιρετιστήριο δείπνο της νύφης στο πατρικό της. Η μάνα (δεξιά) της νύφης (αριστερά), κάνει πρόποση με τον «φορτωματιάρη»-αντιπροσώπο του γαμπρού στο νυφιάτικο τραπέζι (Ορεινή Ολυμπία, Ηλεία, Αύγουστος 1998, φωτογραφία Ελένη Ψυχογιού).

ας που αποκαλείται (αναφορικά με καθορισμένες γεωπολιτισμικές περιοχές, όπως είναι γνωστό) «ανδροπατροτοπικός γάμος» που συνδηλώνει και συνεπάγεται για αμφότερους τους νυμφευόμενους διάβαση ορίων τοπικών, κοινωνικών και συμβολικών ταυτόχρονα. Για τις ανάγκες της συγκεκριμένης ανάλυσης προσεγγίζω τον ανδροπατροτοπικό γάμο κατά ένα τρόπο δομικό, παραβλέποντας τις επιμέρους εθνογραφικές και ιστορικές ιδιαιτερότητες και τις επιτελεστικές παραλλαγές και εκφάνσεις του κατά την εκάστοτε συγκεκριμένη γαμήλια τελετουργία, στον εκάστοτε τόπο και χρόνο, στις ορισμένες οικονομικές, κοινωνικές και προσωπικές συνθήκες, τις ιδιαίτερες οικογενειακές γαμήλιες στρατηγικές και τα συγκεκριμένα κάθε φορά διαβαίνοντα υποκείμενα της νύφης και του γαμπρού, στοιχεία που μπορεί βεβαίως να συγκροτούν επιτόπια επιμέρους αποκλίσεις από το ιδεατό μοντέλο της τελετουργικής επιτέλεσης[26]. Θα αναφερθώ δηλαδή στα δομικά και τα συμβολικά στοιχεία της γαμήλιας τελετουργίας, τις σημασίες του μουσικού λόγου διαλεκτικά με τις επιμέρους δράσεις. Παρόλ' αυτά τοποθετώ την επι-



[26] Διαπιστώνεται πάντως από την εθνογραφική συμμετοχική παρατήρηση και τη συγκριτική μελέτη προφορικών όσο και γραπτών μαρτυριών και δικαιοπρακτικών εγγράφων ότι οι εθιμικές πρακτικές όσο και τα ιδεατά μοντέλα που προβάλλονται από τις συμβολικές αναπαραστάσεις συνήθως επιβεβαιώνονται σε μεγάλο ποσοστό και από την επιτόπια κοινωνική πραγματικότητα (βλ. π.χ. Αλεξάκης 2004, παρόλο που αναφέρεται σε γυναικοτοπικό γάμο).



τέλεση του ανδροπατροτοπικού γάμου στο ευρύ τοπικό πλαίσιο του ηπειρωτικού, -κεντρικού και δυτικού κυρίως- ελληνικού χώρου, ενώ θέτω ως χρονικό πλαίσιο τουλάχιστον τα τέλη του 18ου αι. έως -υπό όρους- και τις μέρες μας (οπότε και μπορώ να στηριχθώ σε άμεσες και έμμεσες λαογραφικές και εθνογραφικές πληροφορίες για την επιτέλεση) και ως κοινωνικό την περισσότερο ή λιγότερο «διευρυμένη» οικογένεια[27].

Δίνοντας έμφαση στην πατρογραμμική συγγένεια, ο όρος «ανδροπατροτοπικός» αναφέρεται στη στρατηγική της γαμήλιας κινητικότητας της νύφης, συμπυκνώνοντας τις επιμέρους ιδιαιτερότητες της τελετουργίας ως προς τα συγκεκριμένα επιμέρους τοπικά, πολιτισμικά, οικονομικά και προσωπικά συμφραζόμενα που την αφορούν. Περιγράφει δηλαδή τη διαδικασία του «ξενιτεμού» της νύφης (μαζί με την αναλογούσα ή διαθέσιμη προικώα περιουσία της) από την πατρική της οικογένεια και την επιβεβλημένη -ενίοτε και αναγκαστική ή και βίαιη ακόμα- μεταγαμήλια εγκατάστασή της στο οικογενειακό και τοπικό περιβάλλον του γαμπρού, δηλαδή στο σπίτι του πατέρα του και μέλλοντα πεθερού της, όπου και θα τεκνοποιήσει διευρύνοντας την οικογένειά του (όπως βεβαίως αντίστοιχα -σε μια έμφυλη κοινωνική εξισορρόπηση, κινητικότητα και ανταλλακτικότητα- πράττουν για τον «οίκο» του δικού της πατέρα οι νύφες που παντρεύονται τα αρσενικά αδέλφια της).

Ο ακρίτης-απαγωγέας

Την ανδροτοπική μετακίνηση της νύφης την πραγματώνει μεταφορικά ο γαμπρός ως μυητική «αρπαγή», κατά την κύρια εθιμική τελετουργική φάση του γάμου που αποκαλείται «νυφόπαρμα»[28]. Νεαρός και «άγουρος» (όπως προσδιορίζεται στα τραγούδια) κατά την ηλικιακή, σεξουαλική και κοινωνική γαμήλια διάβασή του προς την ενηλικίωση, ο γαμπρός καθίσταται «ακρίτης» στο συγκεκριμένο κρίσιμο σύνορο του βίου του. Κατά τα συμφραζόμενα της τελετουργικής και συμβολικής συλλογικότητας, όπως προκύπτει από τις δράσεις και τα τραγούδια, ο νέος άνδρας-γαμπρός σε αυτή την κρίσιμη φάση μυείται πρωταγωνιστικά στο γαμικό και κοινωνικό ρόλο του ως περιπλανώμενος καβαλάρης-στρατιώτης. Η περιπλάνηση αυτή αφορά την ανδρική γαμήλια κινητικότητα από τον οίκο του πατέρα του γαμπρού προς το σπίτι του πατέρα της νύφης και πίσω πάλι. Γίνεται φανερό πως η μετακίνηση του γαμπρού αναδεικνύεται όχι ως ευθύγραμμος μονό-



[27] Βλ. Ψυχογιός 1987· Αλεξάκης 1990· Νιτσιάκος 1991· Τερζοπούλου και Ψυχογιού 1993Α.

[28] Γράφω «εθιμική», γιατί κύρια τελετή -και σχεδόν μοναδική- του γάμου σήμερα θεωρείται η στέψη στην εκκλησία, ενώ αυτό δεν αφορά έτσι την τελετουργία του «παραδοσιακού» γάμου. Για τα γαμήλια τραγούδια, βλ. και Λουκάτος 1998.



Φωτ. αρ. 2
...Μας την πήραν Πάνο την Ελένη / μας την πήραν και την πάνε / στα βουνά τη σκαπετάνε...:
«Νυφόπαρμα», η γαμήλια έφιππη πομπή, το συμπεθεριακό του γαμπρού, μεταφέρει τη νύφη πάνω σε λευκό άλογο, στο πατρικό του σπίτι και στο χωριό του. (Γορτυνία, Αρκαδία, αρχές δεκαετίας 1960, Φωτογραφικό αρχείο Κ.Ε.Ε.Λ.).

δρομος, όπως είναι η μετακίνηση της νύφης, πράγμα που την καθιστά οριστική, αλλά ως περιπλάνηση αμφίδρομη, παλινδρομική, άρα κατά ένα τρόπο αναιρούμενη. Σε κάθε περίπτωση, είναι μεθοριακή και, δεδομένων και των συγκρουσιακών στοιχείων που εμπεριέχει, συνιστά μυητικά τόσο την «ακριτική» ουσία τής εν λόγω τελετουργίας όσο και την αναγεννητική ως προς το συμβολικό συμφραζόμενο, σχετικά με τον γαμπρό[29].

Την ημέρα της στέψης οι σχετικές τελετουργικές δράσεις μεταξύ άλλων περιλαμβάνουν το σχηματισμό του «συμπεθεριακού». Μια πομπή από άνδρες κυρίως, από το σόι του γαμπρού (τον πατέρα, τα αδέλφια, τους συγγενείς, εκτός από τη μάνα του που περιμένει συνήθως στο σπίτι την επιστροφή του) με ιδεατό επικεφαλής τον ίδιο. Η πομπή ξεκινάει από το πατρικό του γαμπρού και οδεύει προς το πατρικό της νύφης, απ' όπου θα την πάρει και, μετά τη στέψη στην εκκλησία, θα την οδηγήσει πίσω, στο οικογενειακό περιβάλλον του γαμπρού (είτε αυτό βρίσκεται τοπικά στον ίδιο οικισμό με αυτόν της νύφης είτε σε άλλον, λιγότερο ή περισσότερο απομακρυσμένο): *...Σ' τούτες τις αυλές σ' τούτες τις πόρτες / ήλιος έλαμψε κι αητός εμπήκε / πέρδικ' άρπαξε και πίσω βγήκε...*, όπως μετουσιώνει μεταφορικά και μυητικά ως προς τα φύλα τη συγκεκριμένη δράση ένα γαμήλιο τραγούδι[30].

[29] Γατί βεβαίως και η γαμήλια κινητικότητα της νύφης είναι ακριτική. Βλ. Σκουτέρη-Διδασκάλου 1991· Τερζοπούλου και Ψυχογιού 1993Α· Ψυχογιού 1999.
[30] Σαγιάδα Θεσπρωτίας, βλ. Μάστορας 2002: 62. Βλ. και Τερζοπούλου και Ψυχογιού 1993Α (βλ. και φωτ. αρ. 2).

Όπως προκύπτει και από τους παραπάνω στίχους, σε φαντασιακό/συμβολικό επίπεδο η διαδικασία αυτή, το «νυφόπαρμα», μεταφράζεται και πραγματώνεται τελετουργικά ως -αναγεννητική και μυητική- «αρπαγή» της κόρης/νύφης από τον πλανώμενο «ξένο»/γαμπρό, όπως εξάλλου πράττει και ο γνωστός μας Διγενής στο γάμο του[31]. Η «αρπαγή γυναικών», ατομική ή συλλογική, μεταφορική ή πραγματική, είναι πολιτισμικό φαινόμενο έμφυλο, παμβαλκανικό αλλά και παγκόσμιο, διαχρονικό. Κοινωνικά, ως γαμήλια στρατηγική (παραβατική ή μη) δηλώνει κατά κανόνα κατεξοχήν συγκρουσιακή, βίαιη διάκριση εις βάρος των γυναικών, αφού στον ελληνικό χώρο τουλάχιστον, η αρπαγή αποτελεί γυναικεία κοινωνική και ιστορική εμπειρία, αφού δεν παρατηρείται γαμήλια «αρπαγή ανδρών»[32]. Ως αρσενική γαμική πρακτική βίας εμπεδώνει την κυρίαρχη υπεροχή και το συχνά αυθαίρετο, παραβατικό δικαίωμα (καθώς μένει συνήθως ατιμώρητη) παρέμβασης των ανδρών στη διαδικασία του ελέγχου της γυναικείας σεξουαλικότητας και της κοινωνικής αναπαραγωγής μέσω της γαμήλιας κινητικότητας των γυναικών, κυρίως στο πλαίσιο του ανδροτοπικού ή/και νεοτοπικού γάμου. Ως πανάρχαιο συμβολικό, μυθικό μοτίβο αφορά τη θηλύτητα ως χθόνιο διφορούμενο στοιχείο σε σημασιολογικά επίπεδα παρθενικότητας, αποπλάνησης, θανάτου, θρήνου, απώλειας, χωρισμού, στειρότητας, ξηρασίας αλλά και γονιμότητας, κύησης, μητρότητας, ζωής, αναγέννησης, αναβλάστησης, επανόδου, επανασύνδεσης, σημασίες αντιφατικές αλλά σύμφυτες, σαν δύο όψεις του αυτού νομίσματος[33].

Οι τελετουργικού χαρακτήρα θεατρικές δράσεις εξαγοράς/αρπαγής, που τελούνται κατά τη γαμήλια φάση του νυφοπάρματος κατά τόπους σε συνδυασμό με τον ανάλογα σημαίνοντα μουσικό λόγο, αναδεικνύουν τη γαμήλια πομπική μετακίνηση του ακρίτη-στρατιώτη γαμπρού προς-και-από

[31] Βλ. και Beck 1999B: 196-199. Πβ. και το γαμήλιο τραγούδι: *Μας την πήραν Πάνο μας την πήραν μας την πήραν την βρε την Ελένη / μας την πήρανε μωρέ και πάνε στα βουνά τη σκατη σκαπετάνε...*(Ζυγοβίτσι Αρκαδίας 1975. ΚΕΕΛ, χφ. αρ. 3808 Β΄: 196-197. Καταγραφή Παναγιώτα Ευστ. Γιαννοπούλου). Σημειωτέον ότι το όνομα *Ελένη* αναφέρεται μόνο σ' αυτό το συγκεκριμένο νυφιάτικο τραγούδι με το μοτίβο της αρπαγής, μεταξύ άλλων γαμήλιων που περιέχονται στο χειρόγραφο (βλ. σ. 144-210)· στα άλλα τραγούδια που αφορούν τη νύφη, αναφέρεται ο ρόλος του τελετουργικά διαβαίνοντος προσώπου, δηλ. ως *νύφη* ή *κόρη* ή με κάποιο συμβολισμό (: πχ. *...νύφη μου καλοσώρισες στης πεθεράς το σπίτι...* αυτόθι, σ. 200 κ.α.), πράγμα που υποδηλώνει πως το *Ελένη* δεν αφορά κυριολεκτικά το όνομα κάποιας συγκεκριμένης νύφης, αλλά ότι αναδεικνύει μυητικά ως κάποιο μυθικό-συμβολικό πρόσωπο που έχει τοπικά σχέση με τα σημαινόμενα της «αρπαγής» (πβ. Ψυχογιού 1999· 2000: 204-206· 2004[Α] · 2004[Γ]).

[32] Αν και με ένα πολιτισμικό άλμα μπορούμε να θυμηθούμε την μυθική «αρπαγή» του Γανυμήδη, που ωστόσο υπάγεται κατά ένα τρόπο στην ίδια έμφυλη αντίληψη.

[33] Βλ. και Ψυχογιού 1999· 2000· 2004[Γ] · Δούκα-Καμπίτογλου 2003: 123-172.

το σπίτι της νύφης ως ένα είδος πολεμικής εκστρατείας για τη βίαιη απαγωγή της -μαζί με τα προικιά/λάφυρα- που αποσκοπεί να την οδηγήσει εκούσα-άκουσα στη γαμική ένωση[34]. Έτσι η συντεταγμένη σε σώμα γαμήλια πομπή που σχηματίζεται από το σόι του πλανώμενου γαμπρού καθώς ταξιδεύει (παλαιότερα πάνω στα άλογα, τώρα με αυτοκίνητα) συνοδεύοντας τον ίδιο ως καβαλάρη, οι γαμήλιες τουφεκιές, οι προτρέχοντες συχαριάτες, κατά τόπους και η γαμήλια σημαία, το «φλάμπουρο», προπορευόμενη και αναπεπταμένη, παραπέμπουν και εικονικά σε στρατιωτική επιχείρηση[35].

Υπό ορισμένες μάλιστα πολιτισμικές και τοπικές συγκυρίες, το «νυφόπαρμα» δεν έχει μόνον συμβολικά πολεμικό χαρακτήρα, ιδιαίτερα όταν ο δρόμος για τον τόπο-της-νύφης-και-πίσω είναι μακρύς και δύσβατος (ανάλογα και με τις καιρικές συνθήκες) ενώ η ιστορική και οικονομική συγκυρία μπορεί να ευνοούν τη σύσταση ληστρικών ομάδων που να παραμονεύουν στην πορεία για να λεηλατήσουν τα προικιά ή και ν' απαγάγουν τη νύφη για λύτρα ή άλλους κοινωνικούς λόγους[36]. Δεν είναι εξάλλου σπάνια και η πραγματική, κατά κανόνα ακούσια, βίαιη απαγωγή κοριτσιών από κάποιον άνδρα με την ομαδική βοήθεια συγγενών και φίλων, στο πλαίσιο μιας παραβατικής, συγκρουσιακής γαμήλιας στρατηγικής, συχνά με κοινωνικά και οικονομικά κίνητρα υπεργαμίας[37].



[34] Βλ. και το τραγούδι: *Πατήσανε τα Βέρβενα μώρ' σήμερα / τα κάνανε μπεργιάμ γειά σου λεβέντο-Γιάννη /πήραν άσπρα πήραν φλουριά μωρ' σήμερα / αχ πήραν μαργαριτάρια τραβάτε παλικάρια / μας πήραν και μια νιόνυφη μώρ' σήμερα /πήραν μια νιονυφούλα μια Βερβενιωτο - πούλα /την παν μπροστά δεν περπατεί αχ και πίσω δεν πηγαίνει / τα δέντρα τα μαραίνει...* (Καστρί Κυνουρίας 1956. ΚΕΕΛ χφ. αρ. 2214, σ. 96, αριθμός εισαγωγής μουσικής ύλης Ε. Μ. Σ. 1740, ταιν. αρ. 107^Α6, τραγουδάει η Διαμαντούλα Καραπάνου, επιτόπια έρευνα-ηχογράφηση Σπ. Περιστέρης και Γρ ηγ. Δημητρόπουλος).

[35] Βλ. Αλεξάκης 1990.

[36] Όταν π.χ. ο γάμος είχε επιβληθεί βίαια από τους γονείς ενώ η νύφη αγαπούσε άλλον, ο οποίος μπορεί να έστηνε ενέδρα κατά τη γαμήλια πορεία για να την απαγάγει και να γίνει γάμος παραβατικά ως προς το κοινωνικά πρέπον, όμως εκβιαστικά, με τους «επιθυμητούς» από τους μελλόνυμφους όρους.

[37] Δηλαδή η βίαιη σύναψη γάμου μέσω της αρπαγής κοινωνικά ή οικονομικά ισχυρής κόρης από κοινωνικά ασθενέστερους άνδρες (ενίοτε και με τη θέλησή της) που άλλως δεν θα επέτρεπαν οι κοινωνικές νόρμες και οι γαμήλιες στρατηγικές της οικογένειάς της. Η πρακτική της αρπαγής γυναικών υπό ορισμένες κοινωνικές συνθήκες δεν έχει εξαλειφθεί σήμερα, όπως είναι γνωστό, στο τοπικό πλαίσιο τουλάχιστον που έχω θέσει. Παράδειγμα για το πώς μπορούν ωστόσο και ν' αντιδράσουν στη νομοτέλεια της ανδρικής βίας οι γυναίκες, είναι μια οικογενειακή ιστορία που διηγείται η μάνα μου. Πρόκειται για τη βίαιη, ακούσια αρπαγή της ανύπαντρης («νοικοκυροπούλας», ήτοι εύπορης σχετικά) κουνιάδας της αδελφής της γιαγιάς μου από κάποιον που την «ήθελε», με τη βοήθεια συγγενών και φίλων του (αρχές του 20ού αι., στη ΒΔ Ηλεία). Η συγκεκριμένη κόρη, για ν' αντισταθεί καθώς την κουβαλούσε ο απαγωγέας, κραύγαζε για βοήθεια ενώ ταυτόχρονα αρπαζόταν από τα «κούρβουλα» (τους κορμούς των κλημάτων της σταφίδας) του αμπελιού, μέσα στο οποίο την έσερνε (αντίσταση που φέρνει στο νου το παραπάνω τραγούδι με τη Βερβενιωτοπούλα, στην υποσημ. αρ. 35). Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να ξερριζωθεί μεν μέρος



Τα γαμήλια τραγούδια αναδεικνύουν και υποβάλλουν αυτό τον «αρπακτικό» (όσο και λαφυραγωγικό) ακριτικό-στρατιωτικό χαρακτήρα του κοινωνικού ρόλου του γαμπρού αλλά επίσης την αναγεννητική, μυητική και μαγικοθρησκευτική σημασία του «νυφοπάρματος», αφηγούμενα ανάλογα ηρωικά και πολεμικά επεισόδια του «ακριτικού» μυθικού κύκλου. Τα ιερά αυτά επεισόδια των ακριτικών μύθων ταυτίζονται έτσι προς τις γαμήλιες δράσεις ενώ τα ιερά συμβολικά πρόσωπα και οι ρόλοι που επιτελούν -ως φαντασιακά απεικάσματα- αναδεικνύονται θεατρικά ως τα συγκεκριμένα υποκείμενα και οι ρόλοι των συγκεκριμένων γαμήλιων δράσεων:[38] «Η αρπαγή της συζύγου του Διγενή», «Η πάλη Γιάννη και δράκοντα», «Η μη πρόσκληση του Διγενή σε γάμο», «Ο θάνατος του Διγενή», «Η Λιογέννητη», και άλλα, κατηγοριοποιημένα κυρίως ως «Ακριτικά» ή «Παραλογές». Τραγουδιούνται στην εκάστοτε τοπική, κοινωνική και προσωπική συγκυρία, ανάλογα με την τελετουργική φάση του γάμου και τη μυητική-μαγική αλλά και τη δραματική, ως προς τις αναπαραστάσεις, σημασία που τους αποδίδεται σχετικά. Έτσι οι κοινωνικοί γάμοι των θνητών διαπλέκονται μαγικά με τους ιερούς των μυθικών θεϊκών/δαιμονικών προσώπων που αφορούν, για λόγους μυητικούς, φαντασιακούς αλλά και για λόγους δέσμευσης του μεταφυσικού προς επίτευξη της κοινωνικής συνοχής και αναπαραγωγής: «...Το άτομο βρίσκεται συνδεδεμένο με ολόκληρο το σύμπαν, που το ξεπερνά και το οποίο περιέχει και ξεπερνά επίσης την κοινωνία του. Ταυτόχρονα όμως, και αντιστρόφως το άτομο περιέχει μέσα του κατά κάποιον τρόπο ολόκληρη την κοινωνία και ολόκληρο τον κόσμο. Ο μικρόκοσμος του ατόμου περιέχει τον μακρόκοσμο που τον περιβάλλει και ταυτόχρονα περιέχεται σε αυτόν. Το μέρος είναι ο Όλον, το Όλον εμπεριέχεται συνολικά μέσα σε καθένα από τα μέρη του. Καθένα στοιχείο, το άτομο και ο κόσμος, είναι σαν να αποτελεί τον καθρέφτη του άλλου και κάθε ενέργεια πάνω στο ένα θεωρείται ότι επενεργεί και πάνω στο άλλο και το αντίστροφο. Ολόκληρος ο κόσμος, συμπεριλαμβανομένων και των ανθρώπων, είναι «μαγεμένος»[39].



των κλημάτων της πολύτιμης τότε σταφίδας αλλά εν τέλει να αναιρέσει την αρπαγή, αφού οι φωνές της και η καθυστέρηση που προκαλούσε το κράτημά της έδωσαν τη δυνατότητα και το χρόνο στους δικούς της να τη γλυτώσουν. Όσον αφορά τις κοινωνικές επιπτώσεις της -υπογαμικά εξευτελιστικής- αρπαγής της κόρης ως προς το κοινωνικό περιβάλλον και τις γαμήλιες στρατηγικές της οικογένειάς της, σημειώνω πως παρόλ' αυτά παντρεύτηκε και μάλιστα υπεργαμικά. Για μια γλαφυρή περιγραφή ενός σύγχρονου περίπου με το παραπάνω επεισοδίου αρπαγής στην ίδια περιοχή, βλ. και Καρκαβίτσας Κ. 2004:111-115.

[38] Βλ. και Ψυχογιού 1999.

[39] Godelier 2003: 212, σε σχέση «με τον κόσμο των φαντασιακών αναπαραστάσεων που διαμορφώνονται από τους δρώντες με σκοπό να δώσουν στον εαυτό τους μια εξήγηση σχετικά με τα αίτια των πράξεών τους, σεχτικά με την πηγή και το νόημά τους. Πρόκειται για τον κόσμο του φαντασιακού...» σε κοινωνίες προκαπιταλιστικές, όπου οι κοινωνικές σχέσεις των ανθρώπων

Ο ακρίτης-εραστής

Το «νυφόπαρμα» δεν ολοκληρώνεται με την τοπική «διάβαση» αλλά πρέπει να ολοκληρωθεί και με τη σωματική, την κατεξοχήν γαμική. Έτσι στην αμέσως επόμενη φάση της τελετουργίας του γάμου, όταν η «αρπαγμένη» (και τελετουργικά θρηνούσα) νύφη έχει μεταφερθεί πλέον στο σπίτι του πεθερού, ο πλανώμενος «στρατιώτης»-γαμπρός πρέπει να επιτελέσει το γαμικό καθήκον του για τη γονιμοποίηση της νύφης, δράση που αποτελεί άλλωστε και τον πυρήνα της γαμήλιας τελετουργίας σε κοινωνικό και συμβολικό επίπεδο[40].

Θα ασχοληθώ παραδειγματικά με ένα μόνο ακριτικό/γαμήλιο τραγούδι αυτής της κατεξοχήν διαβατήριας φάσης, με στόχο ν' αναδείξω το πώς η ακριτική συμβολική σημασία του λειτουργεί μυητικά για τους νεόνυμφους αλλά και το κοινωνικό σύνολο -μέσα στο τελετουργικό πλαίσιο- ως προς τον μεθοριακό και σεξουαλικό ρόλο του γαμπρού (σε συσχετισμό με αυτόν της νύφης), στις κρίσιμες συνθήκες μέσα στις οποίες τραγουδιέται και ακούγεται. Το ίδιο βράδυ, μετά τη στέψη, στο σπίτι του γαμπρού λαβαίνει χώρα το πλέον επίσημο τραπέζι με συνδαιτυμόνες μόνον από το σόι του, στο πλαίσιο των ποικίλων διαβατήριων δράσεων ένταξης της νύφης που θα την ενσωματώσουν κοινωνικά και συγγενικά στη γενιά του. Το νιόπαντρο ζευγάρι αποσύρεται από αυτό το γαμήλιο δείπνο κάποια στιγμή (συνήθως γύρω στα μεσάνυχτα) και για πολλούς, συμβολικούς όσο και πρακτικούς λόγους, μεταφέρεται κατά κανόνα σε κάποιο στενά συγγενικό σπίτι για να «κοιμηθεί», που σημαίνει να επιτελέσει την τελετουργικά επιβεβλημένη δοκιμασία του σεξουαλικού/ερωτικού σμιξίματος.

Ενός σμιξίματος αγωνιώδους μέσα στο συλλογικό κοινωνικό συμφραζόμενο, αφού αποτελεί την κορύφωση της γαμήλιας τελετουργίας: το κατεξοχήν σωματικό, ψυχικό και κοινωνικό σύνορο που πρέπει να διαβούν επικαλούμενοι και την αρωγή του μεταφυσικού οι νιοστεφανωμένοι δοκιμαζόμενοι ομού, πλην για διαφορετικούς έμφυλους λόγους ο καθένας, και μάλιστα κάτω από τον κυριολεκτικά άγρυπνο έλεγχο του οικογενειακού και του κοινω-



είναι προσωπικές. Αναφέρεται βεβαίως στις ανταλλαγές και τα δώρα, τα οποία ωστόσο δεν παραπέμπουν αποκλειστικά σε αντικείμενα αλλά μπορεί να είναι και λόγια -τραγούδια ας πούμε, όπως εδώ-, τόποι, δράσεις και άλλα πολιτισμικά αγαθά, ιερά ή μη.

40 Για τη σημασία αυτών των δράσεων ως προς την έμφυλη κοινωνική κατασκευή, πβ. και Μπουρντιέ 1996: 38-39: «...Έτσι, για παράδειγμα, η λογική όλης της κοινωνικής διαδικασίας μέσα στην οποία γεννιέται ο φετιχισμός του ανδρισμού, παραδίδεται εντελώς ξεκάθαρα μέσα στις θεσμικές τελετουργίες που, όπως έχω δείξει αλλού, αποβλέπουν να εγκαταστήσουν έναν ιεροπρακτικό διαχωρισμό, όχι ανάμεσα σε αυτούς που τα έχουν *ήδη* υποστεί και σε αυτούς οι οποίοι *δεν έχουν ακόμα υποταγεί* σε αυτά, όπως επιτρέπει να γίνει πιστευτή η ιδέα της διαβατήριας τελετουργίας (ανάμεσα σ' ένα πριν και σ' ένα μετά), αλλά ανάμεσα σε αυτούς που είναι κοινωνικά άξιοι να τις υποστούν και σε αυτούς που είναι για πάντα αποκλεισμένοι απ' αυτές, δηλαδή τις γυναίκες ...».





Φωτ. αρ. 3:
- Ξύπν' αφέντη μου ξύπνα καλέ μ' αφέντη / ξύπν' αγκάλιασε κορμί κυπαρισσένιο...:
ως αποτέλεσμα αυτού του αγκαλιάσματος, το ματωμένο πουκάμισο της νύφης χορεύεται από τον παππού της και συγγενείς του γαμπρού στο γαμήλιο δείπνο.
(Καταυλισμός Τσιγγάνων. Δήμος Κάστρου-Κυλλήνης Ηλείας, Αύγουστος 1990, Κ.Ε.Ε.Λ., χφ. αρ. 4400, σελ. 655, επιτόπια έρευνα-φωτογραφία Ελένη Ψυχογιού).

νικού περιβάλλοντος. Δοκιμασία έμφυλα μεν διαφοροποιούμενη πλην ακραία, οριακή και αγωνιώδης και για τους δύο νεόνυμφους, μετά από την οποία δεν θα είναι πλέον τα ίδια πρόσωπα, αφού ανασκευάζει τη συγγενική, την κοινωνική, τη σωματική και την υποκειμενική τους υπόσταση και ταυτότητα. Επιπλέον γιατί οι συνδαιτυμόνες του γαμήλιου δείπνου αναμένουν την έκβαση της κρίσιμης γαμικής δοκιμασίας για να προβούν στον συλλογικό κοινωνικό έλεγχο, καθώς εν τω μεταξύ συνεχίζουν το γλέντι στο γαμήλιο τραπέζι, σε μια αγωνιώδη ωστόσο και για αυτούς συμποσιακή αγρυπνία[41]. Όταν το γαμικό/ερωτικό σμίξιμο αποβεί αίσιο, «επιτυχές» κατά το συλλογικά επιθυμητό και αναμενόμενο (ήτοι ο γαμπρός έχει καταφέρει να διακορεύσει γονιμικά την δοκιμαζόμενη ως παρθένο και έχουσα ακέραια την «τιμή» της, νύφη[42]) παρουσιάζονται ερήμην του ζεύγους των νεονύμφων στο γαμήλιο τραπέζι τα ματωμένα, διττά τεκμήρια της δεδομένης και αιτού-



[41] Βλ. Σκουτέρη-Διδασκάλου 1991Α· Τερζοπούλου και Ψυχογιού 1993Α.
[42] Για την «τιμή» της νύφης ως συμβολικό και γαμήλιο κεφάλαιο, βλ. Μπουρντιέ 1996: 40: «..Ο καθαυτός ορισμός του σώματος, ως βιωμένου στηρίγματος της εργασίας φυσιοποίησης, είναι στην πραγματικότητα προϊόν ολόκληρης κοινωνικής εργασίας κατασκευής, κυρίως στη σεξουαλική διάσταση. Διαμέσου της υπερτίμησης του ζητήματος τιμής, αρχή της διατήρησης και της αύξησης της τιμής, δηλαδή του συμβολικού κεφαλαίου που, μαζί με το κοινωνικό κεφάλαιο σχέσεων συγγένειας, αντιπροσωπεύει την κύρια (αν όχι τη μόνη) μορφή συσσώρευσης μέσα σ' αυτή τη σφαίρα...». Βλ. και Ψυχογιού 1999: 55-57.

μενης κοινωνικής στερεότητας: αφενός της σεξουαλικής αγνότητας της νύφης που καθιστά τους απογόνους του γαμπρού γνήσια τέκνα του και αφετέρου της ερωτικά επιθετικής και γονιμικά διεισδυτικής ικανότητας του γαμπρού, που κάνει δυνατή τη γέννηση αυτών των απογόνων[43].

Αν όλα έχουν αποβεί καλώς, το νιόπαντρο ζευγάρι αφήνεται να αποκοιμηθεί. Κατά τα ξημερώματα, οι γλεντιστές συνδαιτυμόνες του γαμήλιου δείπνου ξεκινούν εν πομπή και τραγουδώντας για να «ξυπνήσουν» το ερωτικό ζευγάρι -κυρίως τον θριαμβευτή γαμπρό-, που κοιμάται αποκαμωμένο μετά την κατά τα δέοντα πρωτόγνωρη και για τους δύο ψυχική και σωματική δοκιμασία του γαμικού σμιξίματος. Στη σύντομη αυτή μουσική πομπική πορεία («πατινάδα») κύρια θέση κατέχει, μεταξύ άλλων που τραγουδούν, το ακριτικό τραγούδι του «΄Αγουρου/Στρατιώτη»[44]. Ένα τραγούδι πολύ γνωστό στο πανελλήνιο (και για το είδος του γυναικοτοπικού γάμου), άρα και μυριοτραγουδισμένο κατά τόπους ως τις μέρες μας. Κατηγοριοποιήθηκε εύστοχα από τον Ν. Γ. Πολίτη και άλλους ως «ακριτικό» -προφανώς και λόγω της αναφοράς του «στρατιώτη» και των μαχών σε αυτό- παρόλο που τα υποκείμενα της μυθικής δράσης είναι ανώνυμα στις παραλλαγές του, οπότε και δεν ταυτίζονται άμεσα με κάποιους από τους γνωστούς ακριτικούς ήρωες. Ωστόσο, η ανωνυμία αυτή καθιστά πιο έντονο τον τελετουργικό χαρακτήρα του, καθώς τα υποκείμενα των δράσεων μπορούν έτσι ενώ το ακούν ή/και το τραγουδούν καθώς παράλληλα δρουν και πάσχουν να ταυτίζονται κατά ένα τρόπο θεατρικό και μαγικό μέσω αυτού με τους τελετουργικούς όσο και τους μυθικούς ρόλους ή και να μυούνται σε αυτούς.

Πρόκειται για ένα τραγούδι από τα πλέον «προσαρμοστικά», ας πούμε, στις τελετουργικές συνθήκες της επιτέλεσης, και διφορούμενα, καθώς



[43] Δηλαδή ενώ οι νεόνυμφοι βρίσκονται ακόμα στο κρεββάτι, κατά κανόνα η πεθερά παραλαμβάνει από τον γαμπρό γιο της το ματωμένο εσώρουχο της νύφης ή το σεντόνι και το μεταφέρει τελετουργικά, πάνω σε δίσκο, στο αναμένον εναγωνίως επί τούτου γαμήλιο τραπέζι, όπου το διπλό αυτό τεκμήριο περιφέρεται θριαμβικά στους συνδαιτυμόνες. Αυτοί αλαλάζοντας από χαρά, με τουφεκιές και κραυγές, περνούν στη δεύτερη και πιο έντονη φάση του γαμήλιου γλεντιού, τραγουδώντας μέχρι το ξημέρωμα τα κατάλληλα γαμήλια τραγούδια, όπως τη «Διαμαντούλα» (βλ. Ψυχογιού 1998: 62-63). Σε περίπτωση που η νύφη δεν βρεθεί παρθένος, «τίμια», επακολουθεί κατά κανόνα το συμβολικό και πρακτικό λύσιμο του γάμου, με την άμεση επιστροφή της νύφης (οπότε η κίνησή της καθίσταται μιαρά παλινδρομική) στο πατρικό της, συχνά με εξευτελιστική διαπόμπευση (κυρίως στα παλιότερα, πριν τα μέσα του 20ού αιώνα, χρόνια σύμφωνα με πλήθος σχετικών λαογραφικών μαρτυριών σε τοπικές συλλογές και χειρόγραφα του Κ.Ε.Ε.Λ., προσωπικά δικά μου και άλλων, ερευνητών και μη· βλ. και φωτ. αρ. 3).

[44] Πβ.: «...Παλαιότερον που τα νιογάμπρια εκοιμόσαντε σε συγγενικό σπίτι από τα μεσάνυχτα, οι συμπεθέροι πρωί-πρωί τη Δευτέρα του γάμου πήγαιναν έξω από το σπίτι που φιλοξενούσε τα νιογάμπρια και τραγουδούσαν το τραγούδι: *..Ξύπνα αφέντη μου ξύπνα καλέ μου αφέντη / ξύπν' αγκάλιασε κορμί κυπαρισσένιο κι άσπρονε λαιμό / ξύπν' αφέντη μου γιατί ξημέρωσε...*» (Κοτύλιο Ολυμπίας 1953, βλ. Κ.Ε.Ε.Λ., χφ. αρ. 1809: 38, καταγραφή Κων/νος Πολυχρονόπουλος).



τραγουδιέται σε διαφορετικές φάσεις του γάμου και με διαφορετική σημασία (προσαρμοζόμενο και μουσικά και ρυθμικά[45] πότε ως δρομικό-πατινάδα, πότε ως επιτραπέζιο «της τάβλας» ή άλλοτε ως γαμπριάτικο/ακριτικό, νυφιάτικο/μοιρολόι ή/και της ξενιτιάς, και λοιπά). Δηλαδή ανάλογα με τη δραματική οικονομία της περίστασης, τα κοινωνικά αιτούμενα, τα σημαινόμενα και τα συναισθήματα που κινητο ποιούν, ενώ αναφέρεται άλλοτε στη νύφη και άλλοτε στο γαμπρό, παραλλασσόμενο αναλόγως, αφού σημασία έχει κυρίως η θρησκευτική, δηλαδή η συμβολική ουσία του, που με μαγικό τρόπο θα επηρεάσει το τελετουργικά επιδιωκόμενο[46].

Στην εν λόγω καίρια στιγμή της γαμικής μυητικής πορείας του γαμπρού, αυτό το τραγούδι επιτελείται ως δρομικό και «επιθαλάμιο», με μακρόσυρτη μελωδία[47]. Το περιεχόμενό του στην προκειμένη περίπτωση αποστρέφεται με περισσότερη έμφαση στο γαμπρό, αναδεικνύοντας την «ακριτική», ως τέλος και αρχή ταυτόχρονα, όσο και γαμική ουσία της περιπλάνησής του[48]:

Τώρα μέρα είναι τώρα η γι αυγή χαράζει / τώρα τα πουλιά τώρα τα χελιδόνια / τώρα οι πέρδικες ξυπνολαλούν και λένε / -Ξύπν' αφέντη



[45] Βλ. και Ανδρουλάκη 2003.

[46] Ο G. Saunier (2001: 244) αποκλείει το τραγούδι από την ομάδα των «Ακριτικών», αλλά αναγνωρίζει, χωρίς και να αναλύει, «τον συμβολικό και τελετουργικό πλούτο του τραγουδιού». Το τραγούδι, στο πλαίσιο του ανδροπατροτοπικού γάμου πάντα και με διαφορετικούς αρχικούς στίχους, τραγουδιέται προσαρμοσμένο και για τη νύφη στην ακριτική φάση του νυφοπάρματος: κυρίως κατά το τελευταίο, αποχαιρετιστήριο δείπνο που παραθέτει η οικογένειά της στη νύφη και τους συγγενείς τους: *...Μια Παρασκευή κι ένα Σαββάτο βράδυ / μάνα μ' έ-μανα μ' έδιωχνε από το πατρικό μου / κι οπατέ-κι ο πατέρας μου κι αυτός μου λέει φεύγα / φεύγω κλαι-φεύγω κλαίγοντας φεύγω παραπονιώντας / παίρνω ένα στρατί, στρατί το μονοπάτι / βρίσκω ένα δεντρί ψηλό σαν κυπαρίσσι / στέκω το ρωτώ, στέκω και το ξετάζω / πού 'ν' οι ρίζες σου να δέσω τ' άλογό μου / πού 'ν' οι κλώνοι σου να ρίξω τ' άρματά μου / πού 'ν' ο ίσκιος σου να πέσω να πλαγιάσκι όταν σηκωθώ να πιώ κρύο νερό....* (βλ. Κ.Ε.Ε.Λ. χφ. αρ. 4129, σ. 540-541, αρ. εισ. μουσ. Ε.Μ.Σ. 23074, ταιν. 1522Α 17, Άγναντα Τζουμέρκων Άρτας 1979, τραγουδάει η Παρασκευή Φίλου, 50 χρ., έρευνα-ηχογράφηση Ε. Ψυχογιού· βλ. και Ψυχογιού 1999: 51). Το ίδιο αυτό αποχαιρετιστήριο τραγούδι *«Μια Παρασκευή...»* τραγουδιέται και ως διαβατήριο μοιρολόι σε θάνατο γυναίκας, αποδίδοντάς της τα χαρακτηριστικά της «νύφης» που πορεύεται στον άλλο κόσμο επίσης ανεπιστρεπτί, ως νύφη του Άδη (βλ. Ψυχογιού 1999: 51, 61· 2004[Α], 2004[Β])

[47] Βλ. και: Κ.Ε.Ε.Λ., χφ. αρ. 2216: 339, 'Ανω Κλειτορία Καλαβρύτων, 1955, καταγραφή Θ. Παπασπυρόπουλος: «...Τα νιογάμπρια τα ξυπνάγανε με ντουφεκιές και μ' αυτό το τραγούδι: *Τώρα τα πουλιά τώρα τα χελιδόνια / τώρα οι πέρδικες γλυκολαλούν και λένε. / -Ξύπν' αφέντη μου ξύπνα γλυκειά μ' αγάπη / ξύπν' αγκάλιασε κορμί κυπαρισσένιο / κι άσπρονε λαιμό βυζάκια σα λεμόνι. / -Άσε λυγερή λίγον ύπνο να πάρω / γιατ' αφέντης μου στη βάρδια με προσμένει / για να σκοτωθώ για σκλάβο να με πάρει ...»*.

[48] Το τραγούδι είναι αρχειοθετημένο από τα τέλη του 19ου αιώνα και εξής στην Εθνική Μουσική Συλλογή στο Κ.Ε.Ε.Λ. ως γραπτό ποιητικό κείμενο ή ηχογραφημένη μουσική επιτέλεση (από το 1952 και μετά) σε μεγάλο πλήθος παραλλαγών από όλο τον ελληνικό χώρο (βλ. και Σπυριδάκης 1958-1959, όπου και ανάλυση των παραλλαγών του τραγουδιού ως προς τη σχέση των μοτίβων του με το γραπτό Έπος· βλ. και μουσική μεταγραφή στο Σπυριδάκης-Περιστέρης 1999: 3-22, ηχογράφηση στον συνοδευτικό του τόμου δίσκο πυκνής εγγραφής, CD1, αρ. τραγουδιού 1).

μου ξύπνα καλέ μ' αφέντη / ξύπν' αγκάλιασε κορμί κυπαρισσένιο / κι άσπρονε λαιμό βυζάκια σα λεϊμόνια / σαν τα κρύα νερά σαν του Μαγιού τα δρόσα. / -Άσ' με λυγερή λίγον ύπνο να πάρω / γιατ' αφέντης μου στη βάρδια μ' έχ' απόψε / για να σκοτωθώ για σκλάβο να με βάλει / μά 'δωσ' ο θεός κι η Παναγιά η Παρθένα / χίλιους έκοψα χίλιους και δυο χιλιάδες /μά 'νας μού 'φυγε και 'κείνος λαβωμένος / είχε αϊτού φτερά πουλιού γληγορωσύνη. / Παίρνω το στρατί στρατί το μονοπάτι / κάστρο για να βρω χωριό να πάω να μείνω / μήδε κάστρό ηυρα μηδέ χωριό να μείνω / μόνο ένα δεντρό ψηλό σαν κυπαρίσσι. / -Δέξου με δεντρί δέξου με κυπαρίσσι. / -Να κι η ρίζα μου και δέσε τ' άλογό σου / να τους κλώνους μου και κρέμασ' τ' άρματά σου / να κι ο ήσκιος μου και πέσε και κοιμήσου / και σα σηκωθείς το νοίκι να πλερώσεις / τρία σταμνιά νερό στη ρίζα μου να ρίξεις...[49]

Με τη συλλογική επιτέλεση του τραγουδιού στο γάμο συμπλέκονται τελετουργικά σε μια διαλεκτική αλληλλόδραση τα υποκείμενα, ο χρόνος, ο χώρος, η φύση, η ώρα, η δράση, η κίνηση, τα πάθη, τα συναισθήματα, οι φόβοι, οι προσδοκίες, οι μνήμες, το μεταφυσικό, ο μύθος, η αφήγηση, οι κοινωνικές επιταγές, τα τελετουργικά και συμβολικά συμφραζόμενα, σε πολλαπλά επίπεδα, που αφορούν τους νεόνυμφους, τους συμμετέχοντες, την κοινότητα συνολικά όσο και τη ζωή και το θάνατο, εν τέλει τον «κόσμο», ως συμπαντική και αναγεννητική σωτηριολογική αντίληψη[50]. Οι κοινωνικοί ρόλοι των νεόνυμφων, η ελεγχόμενη και σημασιοδοτούμενη κοινωνικά σεξουαλικότητα και τα έμφυλα σημαινόμενά τους προβάλλονται εδώ δραματικά με γνώμονα το τελούμενο και αιτούμενο κατά τη συγκεκριμένη φάση της γαμήλιας τελετουργίας: τη γαμική συνεύρεση, που αφορά όχι τα συγκεκριμένα πρόσωπα του γαμπρού και της νύφης υποκειμενικά αλλά αυτά τούτα τα θεμέλια της συγκεκριμένης συλλογικής κοινωνικής συγκρότησης όσο και της ίδιας της ζωής, ως κοινωνικού αγαθού.

Δεδομένου του «στρατιωτικού» χαρακτήρα τού ακόμα εν εξελίξει «νυφο-



[49] Μεθώνη Πυλίας Μεσσηνίας 1939. ΚΕΕΛ, χειρόγραφη συλλογή αρ. 1378Β, σ. 167. Καταγραφή Γεωργία Ταρσούλη. Επιλέγω αυτήν και άλλες παραλλαγές του τραγουδιού κυρίως από την Πελοπόννησο, περιοχή από τις πλέον αντιπροσωπευτικές ως προς τον τύπο του ανδροπατροτοπικού γάμου αλλά και γιατί ως Πελοποννήσια έχω βιώσει το τραγούδι εκεί από μικρό παιδί και επίσης τραγουδήσει η ίδια σε πολλούς γάμους, επί πλέον δε το έχω καταγράψει επανειλημμένα κατά τη μακρόχρονη ήδη επιτόπια έρευνά μου στην ίδια περιοχή.

[50] «...Αυτή η λογική της *συμβολικής καθιέρωσης* των αντικειμενικών διαδικασιών, κυρίως κοσμικών και βιολογικών, λειτουργεί σε όλο το μυθικό-τελετουργικό σύστημα, με την εξομοίωση, για παράδειγμα, της βλάστησης του σπόρου προς την ανάσταση, γεγονός ομόλογο προς την αναβίωση του παππού, επικυρωμένη με την επιστροφή του ονόματός του στον εγγονό...» (Μπουρντιέ 1996: 42).



πάρματος», ο γαμπρός συνεχίζει να φέρει και τούτη την ώρα τα στρατιωτικά χαρακτηριστικά του ρόλου του, ως απαγωγέας και γαμικός «πολεμιστής»-στρατιώτης, αποκαμωμένος από τη γαμική μάχη[51]. Δηλαδή κατά τα ξημερώματα που ακούγεται το τραγούδι (μαζί με το κελάιδημα των αγουροξυπνημένων πουλιών) αναπαραστατικά για το κοινωνικό και συγγενικό περιβάλλον και αναφορικά με τη γαμική δράση, ο μαχόμενος ταξιδιώτης-στρατιώτης γαμπρός, αφού έχει ήδη «εκστρατεύσει» και «αρπάξει» την πολυπόθητη κόρη από τους οικείους και τη μάνα της διαβαίνοντας σύνορα τοπικά, πέρασε στη συνέχεια και τα όρια του δικού του κορμιού αλλά και του σώματος της νύφης, την «πήρε» και σωματικά, καθώς την έχει ήδη αποδεδειγμένα -κατά το ματωμένο τεκμήριο- «διαξιφίσει»[52] στη διάρκεια της ερωτικής συμπλοκής τους για να την γονιμοποιήσει και κοιμάται δεόντως μαζί της, κουρασμένος από την όλη προσπάθεια -ιδεατά και σύμφωνα με την τελετουργική σκοπιμότητα, τη δραματική πλοκή και το μυθικό περιεχόμενο αυτής της φάσης του γάμου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κατά περίπτωση συνέβαιναν έτσι ακριβώς τα πράγματα πάντοτε. Σε μεταφορικό επίπεδο ο «ύπνος» όσο και το πομπικό «ξύπνημα» του γαμπρού από τους συνδαιτυμόνες αναπαριστά θεατρικά και τα αναστάσιμα/αναγεννητικά συμφραζόμενα που προκύπτουν έμμεσα από τον μυητικό ύπνο-θάνατο από τον οποίο καλείται να «ξυπνήσει»/«σηκωθεί» ο γαμπρός-στρατιώτης και αναδεικνύει τα μυστηριακά, θρησκευτικά χαρακτηριστικά του τραγουδιού (όσο και όλης της γαμήλιας τελετουργίας), που «καθιερώνουν» και την κοινωνική γαμήλια σεξουαλική πράξη.[53]

Το τραγούδι λοιπόν -στην εν λόγω φάση και πάντα στο συγκεκριμένο επίπεδο των τελετουργικών συμφραζόμενων- αφηγείται μεταφορικά την ερωτική συνεύρεση των νεόνυμφων ως γαμήλιο αγώνα[54] του πλανώμενου γαμπρού-στρατιώτη που μάχεται τώρα σε σωματικά και υπαρξιακά όρια σε σχέση με τη νύφη όσο και τον κοινωνικό/πολεμικό ρόλο του, ενώ τον αναδεικνύει αλληγορικά ως μυούμενο ακρίτη-κυνηγό και στρατιώτη-εραστή (*... γιάτ' αφέντης μου στη βάρδια μ' έχ' απόψε / για να σκοτωθώ για σκλάβο να με βάλει / μά 'δωσ' ο θεός κι η Παναγιά η Παρθένα / χίλιους έκοψα χί-*



[51] Για το θεσμό των «ακριτών» στρατιωτών και το βίο του στρατιώτη κατά το μεσαίωνα βλ. Σάθας 1993· Μαλτέζου 2003.

[52] Πβ. και το στίχο: *...Μά 'δωκ' ο Θεός κι η Παναγιά η Παρθένα και ξεσπάθωσε το λυγερό σπαθί μου...* (σε παραλλαγή από την Κορώνη Πυλίας το 1938· βλ. Κ.Ε.Ε.Λ., χφ. αρ. 1159Ε΄: 48, καταγραφή Γεωργία Ταρσούλη). Βλ. και Ψυχογιού 1999: 55.

[53] Πβ. και Αναγνωστοπούλου 1991· Ψυχογιού 2000.

[54] Σε άλλη πελοποννησιακή παραλλαγή του τραγουδιού γίνεται κυριολεκτική η αναφορά στην σεξουαλική συνεύρεση ως ερωτική πάλη: ...-Άσ' με λυγερή λίγο να ξανασάνω / κι απόστασα τσιμπώντας και γελώντας / κι αγκαλιάζοντας...» (Στεμνίτσα Γορτυνίας 1929, βλ. Κ.Ε.Ε.Λ., χφ. αρ. 968Δ΄: 257, καταγραφή Χαρ. Σακελλαριάδης).

λιους και δυο χιλιάδες /μά 'νας μού 'φυγε και 'κείνος λαβωμένος/ είχε αϊτού φτερά πουλιού γληγορωσύνη..). Η διαβατήρια πολεμική και κυνηγετική περιπλάνηση (ατομική ή συλλογική) του έφηβου «διαβαίνοντος» στις ηλικιακές και κοινωνικές τελετουργίες μύησης έχει τη συμβολική σημασία θανάτου/ανάστασης και αναγεννητικό μαγικοθρησκευτικό χαρακτήρα ενώ αποτελεί με παραλλαγές παγκόσμιο πολιτισμικό φαινόμενο[55]. Ο γαμπρός δηλαδή κατά το τραγούδι καλείται από την ίδια τη νύφη να πέσει σε έναν μυητικό/αναστάσιμο ύπνο-θάνατο (...να κι ο ήσκιος[56] μου και πέσε και κοιμήσου / και σα σηκωθείς το νοίκι να πλερώσεις...)- Η συγκεκριμένη λέξη ήσκιος (που εδώ αναφέρεται στη νύφη) επιτείνει και τα μυστηριακά, θρησκευτικά χαρακτηριστικά του τραγουδιού (όσο και όλης της γαμήλιας τελετουργίας): ο «Ήσκιος», κατά τη λαϊκή κοσμοθεωρία και αντίληψη, είναι ως γνωστόν δαιμονική οντότητα, οπότε αποδίδει και στην -ούτως ή άλλως διφορούμενη- υπόσταση της νύφης (εδώ νύφης-δέντρο) δαιμονικά χαρακτηριστικά.

Γίνεται φανερό ότι στις περιπτώσεις που το τραγούδι επιτελείται σε θρησκευτικές τελετουργίες, το περιεχόμενό του αφορά δεόντως τη μύηση και τους ιερούς γάμους των θείων/δαιμονικών προσώπων τα οποία αφορά η αντίστοιχη γιορτή (της θεόνυφης-Γης και του χθόνιου ιερού εραστή). Τούτο ενισχύεται και από την επίμονη αναφορά του Μάη στο εν λόγω τραγούδι, με τη γονιμική δροσιά του οποίου ταυτίζεται εδώ -αλλά και σε άλλες τοπικές παραλλαγές του τραγουδιού- η νύφη-δέντρο-θαλερή Γη: *«...ξύπνα αγκάλιασε κορμί κυπαρισσένιο[...] σαν το κρύο νερό σαν τη δροσιά του Μάη...»*[57] ή *«..κι άσπρονε λαιμό χεράκια σαν το δρόσο / σαν το κρύο νερό σαν του Μαγιού τα χόρτα...»*[58]. Δεν είναι τυχαίο εξάλλου πως στη λαϊκή λατρεία, ο Μάης είναι ο μήνας όπου τοποθετείται και γιορτάζεται η ιερογαμία της -θεόνυφης «Ελένης» (όνομα εξάλλου σχεδόν συνώνυμο του μυθικού μοτίβου της «αρπαγής») όνομα που -όχι τυχαία, όπως έχω δείξει και αλλού- αναφέρεται και σε «γύρισμα» παραλλαγής αυτού του ίδιου τραγουδιού από τη Μεσσηνία: *...Μέν' αφέντης μου στη βάρδια μ' είχ' απόψε /*



[55] Βλ. ενδεικτικά Van Gennep 1960: 65-115· Bloch 1992: 8-23. Το ίδιο μοτίβο της μυητικής πολεμικής/φονικής αποδημίας συναντούμε και στο κατεξοχήν "αναστενάρικο" (όσο και "ακριτικό" και αγερμικό επίσης) τραγούδι του "άγουρου" "Μικροκωσταντίνου": *...στο δρόμο που έπήγαινε έκοψε τρεις χιλιάδες / και πίσω δεν εγύριζε δεν είχε τί να κόψει/ κι έκοψε το δαχτύλι του να βγάλει το θυμό του...* (Μαυρολεύκη Δράμας, Θρακιώτικο Αναστενάρικο πανηγύρι αγ. Κων/νου, 20-21/5/1996, καταγραφή Ε. Ψυχογιού).

[56] (βλ. Πολίτης 1980-1985: 506-508· πβ. και Σκουτέρη-Διδασκάλου 1991Β, πίν. IV, όπου ο *Ήσκιος* περιλαμβάνεται στα «θηλυκά», «οικόσιτα» στοιχειά. Για τον γαμπρό ως «Ήσκιο» βλ. Ψυχογιού 1999: 62, σημ. αρ. 48·).

[57] Βλ. Επετηρίς Βουρβούρων Β΄, σ. 99.

[58] Κορώνη Πυλίας 1938, βλ. Κ.Ε.Ε.Λ., χφ. 1159Γ΄: 64, καταγραφή Γεωργία Ταρσούλη



για να σκοτωθώ -καλέ μου τρίκλωνε βασιλικέ μου- για να σκοτωθώ ή σκλά-βο να με πάρουν / φύλαξε ο Θεός -Ελένη είσ' αγγελοκαμωμένη- φύλαξ' ο Θεός κ' η Παναγιά η Παρθένα / δεν μ' εσκότωσες μηδέ σκλάβο δεν με πή-ρες / Χίλιους έκοψα και χίλιους σκλάβους πήρα / κι' ένας μούφυγε κι' εκεί-νος λαβωμένος...[59]. Υπό αυτή την έννοια η πρωταρχική σημασία του τραγουδιού (όπως και πολλών άλλων ακριτικών, γαμήλιων, ερωτικών κ.ά., βλ. και το τραγούδι με την Ελένη στην υποσημείωση αρ. 32) είναι θρησκευτική και τραγουδιέται στην τελετουργία των κοσμικών γάμων των θνητών, ως αρχέτυπο, για λόγους μυητικούς, μυστηριακούς και μαγικούς, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα και την έλλειψη του σαφούς εννοιολογικού διαχωρισμού μεταξύ ιερού/κοσμικού, φαντασιακού/πραγματικού.

Η «συμπολεμίστρια» -κατά ένα τρόπο- νύφη από την άλλη, έχει το ρόλο να τελεί τα ερωτικά καλέσματα ως ιέρεια της σεξουαλικής μύησης του γαμπρού-στρατιώτη στα άκρα του μυστήριου της ίδιας της ζωής, στο πλαίσιο πάντα της δεδομένης γαμήλιας και κοινωνικής επιταγής (*...ξύπν' αγκάλιασε κορμί κυπαρυσσένιο κι άσπρονε λαιμό, βυζάκια σα λεϊμόνια...*). Σε μια άλλη μάλιστα παραλλαγή γίνεται πιο σαφές το ερωτικό κάλεσμα του στρατιώτη από την ίδια τη νύφη: *Τώρα ημέρα 'ναι τώρα η αυγή κοντά 'ναι / τώρα τα πουλιά τώρα τα χελιδόνια / τώρα οι πέρδικες συχνολαλούν και λένε / για τις έμορφες και για τις μαυρομάτες / και μια λυγερή τον άντρα της ξυπνάει. / - Ξύπνα αφέν - αφέντη μου - ξύπνα γλυκιά μου αγάπη / ξύπνα για να δεις μα-τάκι' αγρυπνισμένα / κι' άσπρονε λαιμό σαν το μαργαριτάρι / σαν το κρού-σταλλο σαν το γυναίκειο γάλα / - Άσι μι λυγερή λίγον ύπνον να πάρω...*[60] Τον καλεί δηλαδή (σε αντίθεση με ό, τι συνεπάγεται ο «ντροπαλός» ρόλος μιας νύφης που πρώτη φορά έρχεται σε σεξουαλική επικοινωνία με τον σχεδόν άγνωστο γαμπρό, στο παραδοσιακό κοινωνικό πλαίσιο) να την αγκαλιάσει ερωτικά και να την «ποτίσει» γονιμικά ως γη-δέντρο/κυπαρίσσι (*-Δέξου με δεντρί δέξου με κυπαρίσσι... -Να και οι ρίζες μου... και σα σηκωθείς... τρία σταμνιά νερό στη ρίζα μου να ρίξεις...*). Σύμφωνα με τα κοινωνικά συμφραζόμενα και τις σχέσεις συγγένειας που δομούνται εκείνη ακριβώς τη στιγμή, η



[59] Ύλη Πολίτου, χφ. αρ. 1502, Τριφυλλίας· το χειρόγραφο δεν φέρει χρονολογία αλλά λόγω της αρχειοθέτησής του στην «Ύλη Πολίτου», μπορούμε να το χρονολογήσουμε στα τέλη του 19ου αιώνα· για την «Ελένη» ως ιερή μορφή-αναπαράσταση της Γης βλ. Ψυχογιού 1999· 2000· 2004[Α]).

[60] Αράχοβα 1938, βλ. Κ.Ε.Ε.Λ., χφ. αρ. Π53Α: 9, επιτόπια έρευνα-καταγραφή Μαρία Ιωαννίδου. Για το σώμα ως έμφυλο κοινωνικό πεδίο πβ. Μπουρντιέ 1996: 29: «...Διαμέσου μιας διαρκούς εργασίας μόρφωσης, του Bildung, ο κοινωνικός κόσμος κατασκευάζει το σώμα, συγχρόνως ως έμφυλη πραγματικότητα και ως θεματοφύλακα κατηγοριών μιας εμφυλοποιούσας αντίληψης και εκτίμησης, που εφαρμόζονται στο ίδιο το σώμα, στη βιολογική του πραγματικότητα...» Πβ. και Σκουτέρη 1991[Α]· Νιτσιάκος 1999.

νύφη εισερχόμενη ως ξένη, «φερτή», στον οικογενειακό χώρο των πεθερικών της (στο πλαίσιο του ανδροπατροτοπικού γάμου), αποκτά τώρα εξ αγχιστείας συγγένεια με το σόι του γαμπρού. Διαποτιζόμενη όπως η Γη από το γονιμοποιό «νερό» του γαμπρού θ' αποκτήσει τη δυνατότητα ν' απλώνει χθόνιες, προγονικές ρίζες μέσα στη δική του γενιά -σύμφωνα με το συγκεκριμένο πατριαρχικό κοινωνικό πλαίσιο που δίνει έμφαση στην πατρογραμμικότητα-, την οποία ταυτόχρονα αυτή -και μόνον αυτή- θα διακλαδίζει, γεννώντας εγκόσμια τα παιδιά του (με τρόπο κοινωνικά ελεγχόμενο, μέσω της δοκιμασίας της παρθενίας της κατά την πρώτη τούτη γαμική συνεύρεση), λειτουργώντας έτσι και ως μοχλός ανανέωσης των γενεών και κατ' επέκταση της κοινότητας εν γένει.

Κατά συνέπεια η νύφη, ταυτίζεται με αυτή τούτη την κοινότητα όσο και τη γη, αφού εμφανίζεται στην αφήγηση έμμεσα και η ίδια ως «κάστρο» και «χωριό» (*...μήδε κάστρό πυρα μηδέ χωριό να μείνω / μόνο ένα δεντρό ψηλό σαν κυπαρίσσι...*). Οι χθόνιες αυτές ταυτίσεις της νύφης στο τραγούδι, της αποδίδουν και τις εξέχουσες πανάρχαιες κοινωνικές "μητρικές"/θηλυκές αξιολογήσεις που την ανάγουν στη σφαίρα του ιερού και που παρόλη την έμφαση στην πατριαρχικότητα και την κοινωνική αρσενική βία δεν παύουν να λειτουργούν σε πολλαπλά επίπεδα της κοινωνικής πραγματικότητας.[61] Η ταύτιση της νύφης με δέντρο-κυπαρίσσι προκύπτει και από τον προσδιορισμό του κορμιού της ως «κυπαρισσένιου» στον τρίτο στίχο: *... ξύπν' αγκάλια - σε κορμί κυπαρυσσένιο...* Το ριζωμένο δέντρο δηλώνει κατεξοχήν την εντοπιότητα και μάλιστα σε βάθος χρόνου. Ας μην ξεχνούμε δε πως η ιστορική ονομασία του κυπαρισσιού είναι θηλυκού γένους (*κυπάρισσος, η* [62]), όπως προκύπτει εξάλλου και από το ότι δίνεται ως βαπτιστικό όνομα σε κορίτσια ακόμα και σήμερα (*Κυπαρίσσω*, κληροδοτούμενο από γιαγιά σε εγγονή, πχ. στην Γορτυνία-Ηλεία), ενώ δεν συναντούμε, απ' όσο γνωρίζω, αντίστοιχο αρσενικό όνομα. Η απεικόνιση του κυπαρισσιού επίσης πάνω στις κασέλες, που έχουν ως γνωστόν θηλυκή και γαμήλια σημασιοδότηση, συμβάλλει προς αυτή την έννοια της θηλύτητας[63]. Η σύνδεση τέλος του κυπαρισσιού και με τα νεκροταφεία, του προσδίδει χθόνιο χαρακτήρα και το φέρνει επιπλέον σε συσχετισμό με τη Μητέρα-Γη ως ολετήρα των ανθρώπων, τη «Μαυρηγή», πράγμα που ενισχύει επίσης τη θρησκευτική/ιερή και χθόνια σημασία της μορφής που αφορά, δηλαδή εδώ της νύφης[64]. Στο πλαίσιο αυτών των συμ-

[61] Πβ. και Δούκα-Καμπίτογλου 2003.
[62] Βλ. λέξη στο Λεξικόν Νεοελληνικής Γλώσσης, Ιω. Σταματάκου.
[63] Βλ. και Μπακαλάκη 2001.
[64] Βλ. Ψυχογιού 2004[Α] και 2004[Β].

φραζόμενων, παρατηρούμε στη συγκεκριμένη τελετουργική φάση και πάλι μια απόκλιση από την καθιερωμένη διχαστική ταυτοποίηση άντρας=πολιτισμός, γυναίκα=άγρια φύση[65].

Η νύφη-γη-«Κυπαρίσσω»-χωριό-κάστρο θα φιλοξενήσει, ήτοι θα δεχτεί να την «ενοικήσει» ο πλάνητας μαχόμενος γαμπρός στο τέλος του μυητικού ταξιδιού του (*...-Δέξου με δεντρί δέξου με κυπαρίσσι / -Να κι η ρίζα μου και δέσε τ' άλογό σου / να τους κλώνους μου και κρέμασ' τ' άρματά σου...*)[66]. Ωστόσο ο «άγουρος» γαμπρός, μέσα και στο πλαίσιο των γαμήλιων ανταλλαγών, των δώρων και της κοινωνικής ανταποδοτικότητας, καλείται ταυτόχρονα να πληρώσει ως δέον αντίτιμο κάποιο νοίκι, προκειμένου να έχει τη δυνατότητα να τον δεχτει η γυναίκα-νύφη να την ενοικήσει, εν τέλει δηλαδή για να δύναται να κατοικήσει την ίδια την κοινωνία (με την οποία ταυτίζεται εδώ πολιτισμικά η νύφη ως κάστρο/χωριό) ως ώριμος άνδρας-μέλος της: να «ποτίσει» τη νύφη-δέντρο-γη, να την «πληρώσει» (με τη διφορούμενη έννοια της «πλήρωσης» αλλά και της καταβολης τιμήματος/αντίδωρου) με τη γονιμική ικμάδα του, μέσω της οποίας θα δώσει τη δυνατότητα στη γενιά του και την κοινότητα να διαιωνιστεί (*...και σα σηκωθείς το νοίκι να πλερώσεις / τρία σταμνιά νερό στη ρίζα μου να ρίξεις...*). Επομένως μεταφορικά, στο συμφραζόμενο, ο γαμπρός καλείται, «αναστημένος», ν' αγκαλιάσει ως χθόνιος εραστής την ίδια τη φαντασιακή μορφή της Γης[67].

Η διαλεκτική, σημαίνουσα διαπλοκή αλλά συνάμα και διαφοροποίηση της κοινωνικής σημασίας των δύο φύλων στη γαμική, ακριτική αλληγορία του τραγουδιού -κατά το συγκεκριμένο τελετουργικό συμφραζόμενο- αναδεικνύει ιδανικά και πρότυπα τούτη την κρίσιμη ώρα τη νύφη-γυναίκα ως αιώνιο χθόνιο αρχέτυπο αλλά και σταθερό κοινωνικό παράγοντα που διαμεσολαβεί για την ανθρώπινη και κυρίως την κοινωνική αναπαραγωγή και σταθερότητα, καθώς ταυτίζεται εδώ με τις έννοιες του ριζωμένου στο χώμα -δηλαδή τη γη- δέντρου, του χωριού και του κάστρου, ήτοι με την εντοπιότητα, τη θαλερότητα, την κοινωνική συνοχή και την ασφαλή, οχυρωμένη κοινότητα, τη σταθερότητα του δομημένου «απάνω» κόσμου[68].



[65] Βλ. π.χ. Μπουρντιέ 1996. Έχουμε δηλαδή μάλλον μια αντίθετη -έμφυλη πάντως- κοινωνική ταύτιση. Όμως σε άλλη γαμήλια τελετουργική φάση π.χ. στη γαμήλια διαδικασία της βρύσης δεν ισχύει το ίδιο (βλ. Ψυχογιού 1999: 51-53).

[66] Για την ανάλογη μύηση του ήρωα και πάλι σε σχέση με τη δαιμονική-υπερφυσική θηλύτητα, όπως δομείται στα παραμύθια βλ. Παπαχριστοφόρου 1998.

[67] Βλ. και Ψυχογιού 2003[β]. Για την υλική, αξιακή, νοηματική και συμβολική σημασία των ανταλλαγών και των δώρων κριτικά και σε διαφορετικά και πολυεπίπεδα ιστορικά, κοινωνικά, θρησκευτικά, δικαιακά, τελετουργικά, εμπορικά, οικονομικά, φυλετικά και άλλα πλαίσια, βλ. Godellier 2003.

[68] Το κυπαρίσσι το συναντούμε συχνά και με ανδρικό συμβολισμό, και μάλιστα στις νυφιάτικες παραλλαγές του ίδιου αυτού τραγουδιού βλ. Ψυχογιού 1999: 51).

Αντίθετα ο γαμπρός, ως προς τον κοινωνικό και τον γαμήλιο ρόλο του φύλου του, αναδεικνύεται εδώ ως μετακινούμενος ακρίτης, πλάνητας, μαχόμενος και «διαβαίνων» μεθοριακός στρατιώτης. Για αυτόν η γαμήλια μάχη φαίνεται ν' αποτελεί μια κρίσιμη μεν, πλην όχι τη μοναδική από τις μάχες (κυριολεκτικές και μεταφορικές) που προορίζεται να δώσει σε πολλά άλλα μέτωπα του κοινωνικού βίου του. Όπως λέει το τραγούδι (*...λίγον ύπνο να πάρω...*), ξεκουράζεται μετά τη γαμική πάλη για λίγο, προκειμένου να επιστρέψει στη στρατιωτική και κοινωνική του περιπλάνηση[69] για να συνεχίσει το βίγλισμα ή για να δώσει ίσως άλλες μάχες σε άλλα πεδία[70].

Γίνεται φανερό ότι οι δράσεις και ο μύθος στη συγκεκριμένη φάση της τελετουργίας, όπως αναλύθηκαν παραπάνω, οργανώνουν αναπαραστατικά -αλλά και υπαγορεύουν αναλόγως- ως «ακριτικές» τις συγκεκριμένες κοινωνικές νόρμες, τις αντιλήψεις, τις συμπεριφορές -που παράγουν και τα ανάλογα συναισθήματα- ενώ προβάλλουν και ανακατασκευάζουν συγκεκριμένες έμφυλες διαφοροποιήσεις, ιδεολογία. Εναπόκειται βεβαίως ως ένα βαθμό στα υποκείμενα -και μάλιστα τα περισσότερο κυριαρχούμενα από τις κοινωνικές επιταγές, ανεξαρτήτως φύλου- και μέσα στις εκάστοτε ιδιαίτερες -συγκρουσιακές ή όχι- σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα στο κατά τόπους ιστορικό, κοινωνικό, παραγωγικό γίγνεσθαι, το κατά πόσον απαρέκκλιτα, ομαλά ή βίαια, θα προσαρμόσουν ή όχι τα μέλη της κοινότητας τον έμφυλο βίο τους σύμφωνα με τις υποδειγματικές, κοινωνικά και θρησκευτικά καθιερούμενες αυτές νόρμες κατά την τελετουργική διαδικασία.[71]

Σε ό,τι αφορά την παρούσα ανάλυση (δηλαδή την ανδρική μυητική μεθο-



[69] Για την προσωρινότητα της παρουσίας του γαμπρού βλ. και την προαναφερθείσα καλαβρυτινή παραλλαγή: *-Άσε λυγερή λίγον ύπνο να πάρω / γιατ' αφέντης μου στη βάρδια με προσμένει...»* ('Ανω Κλειτορία Καλαβρύτων 1955, βλ. Κ.Ε.Ε.Λ., χφ. αρ. 2216: 339, καταγραφή Θ. Παπασπυρόπουλος).

[70] Π.χ. ως το 19ο αιώνα να πάρει τους δρόμους της πλανώμενης ανδρικής εποχικής επαγγελματικής ξενιτιάς προς όλο τον ελληνικό χώρο ή την Κεντρική Ευρώπη, αργότερα και πιο μόνιμα για την Αμερική, την Αυστραλία, τη Γερμανία κλπ. Επίσης να αποδημήσει, συχνά για χρόνια, ως στρατιώτης ή μισθοφόρος πολεμιστής σε μεσογειακούς, στεριανούς και θαλασσινούς, τοπικούς ή και «παγκόσμιους» πολέμους. Εξάλλου η ίδια έμφυλη αντίληψη περί της σταθερής νύφης/πλάνητα γαμπρού (γνωστή και ως ομηρικό μυθικό μοτίβο: «εστιακή»-Πηνελόπηπλανώμενος-Οδυσσέας) αντανακλάται και σε ένα άλλο γαμήλιο δημοτικό -και «ακριτικό»- τραγούδι που έχει κατηγοριοποιηθεί ως «Παραλογή», με τον τίτλο «Ο γυρισμός του ξενιτεμένου» και ακούγεται επίσης με ανάλογη σημασία, ως «επιθαλάμιο» στο ξύπνημα δηλαδή του νιόπαντρου ζευγαριού· βλ. Ψυχογιού 1999: 56· για την «οικόσιτη» γυναίκα βλ. και Σκουτέρη-Διδασκάλου 1991[B]· Μπακαλάκη 2001.

[71] «... μερική απροσδιοριστία ορισμένων από τα στοιχεία του συστήματος, από την άποψη της ίδιας της διάκρισης ανάμεσα στο αρσενικό και στο θηλυκό που βρίσκεται στη βάση της συμβολικής της, μπορεί να χρησιμεύσει ως έρεισμα για ανταγωνιστικές επανερμηνείες, με τις οποίες οι κυριαρχούμενοι παίρνουν μια μορφή εκδίκησης...» Μπουρντιέ 1996: 42-44.



ριακότητα του συγκεκριμένου γαμήλιου «ακριτικού» τραγουδιού) φαίνεται ότι ο «άγουρος»[72] έφηβος/γαμπρός, ως ανδρικό κοινωνικό και συμβολικό πρότυπο στο μεταίχμιο της διαβατήριας γαμήλιας φάσης που τον αφορά εδώ, πραγματοποιεί τη μυητική και ακριτική τελετουργική του περιπλάνηση πάνω στο κορμί της νύφης, ως θηλυκού γαμήλιου ρόλου αλλά και φαντασιακού αρχέτυπου. Μεταμορφούμενος σε ενήλικα, ώριμο δηλαδή κοινωνικά, άνδρα με τα προνόμια και τις υποχρεώσεις του κοινωνικού φύλου του, εντάσσεται στο νέο του status κάνοντας ταυτόχρονα αρχή για τη νέα αυτή φάση του βίου του. Περνώντας τα συμβολικά, τα κοινωνικά και τα σωματικά σύνορα γίνεται ικανός -με διάμεσο τη νύφη- αλλά και χρεώνεται να ποτίζει ως χθόνιος εραστής το πάντα διψασμένο δέντρο της ζωής (τη γη ως φαντασιακή μήτρα) και να ενοικεί δημιουργικά και παραγωγικά την ανθρώπινη κοινότητα ως δομημένη κοινωνία, πληρώνοντας τα «περατικά», όπως κάθε Ακρίτης.



[72] Τη λέξη «άγουρος» εξάλλου ο Ν. Γ. Πολίτης την προσλαμβάνει ως τεκμήριο της επιτέλεσης των ακριτικών τραγουδιών κατά τη βυζαντινή ήδη εποχή (12ος αι.), παραπέμποντας στον Πτωχοπρόδρομο: «...Και τίς Ακρίτης έτερος εκεί να 'βρέθη τότε / [...] και μέσον να κατέβηκεν, ευθύς ως *αγουρίτζης*... (τα πλάγια δικά μου· βλ. Πολίτης 1920: 252). Οι παραλλαγές που έχουν ως εισαγωγή το στίχο *Ένας άγουρος...* (ή: *λέβεντος, άρρενας, όμορφος,* κατά τις τοπικές παραλλαγές της επιτέλεσης) διαθέτουν πιο έντονο τον στρατιωτικό χαρακτήρα, καθώς παραλείπονται οι πρώτοι, ερωτικοί στίχοι Βλ. π.χ.... *Ένας άγουρος κ' ένας καλός αφέντης / κάστρο γύρευε, χωριό να πάη να μείνει / πύρ' ένα δεντρί του κάμπου κυπαρίσι / -Πού 'ν' οι ρίζες σου να δέσω τ' άλογό μου...* (Ζαγόριον 1948, Κ.Ε.Ε.Λ., χφ. αρ. 1572: 59 - 60, καταγραφή Α. Παπακώστας· ωστόσο τα «τσακίσματα»-«γυρίσματα» στους στίχους και αυτού του τραγουδιού προδίδουν την ερωτική, γαμήλια -όσο και θρησκευτική- σημασία του, αφού ο συλλογέας φρόντισε να προσθέσει σε υποσημείωση ότι «μετά το πρώτον ημίστιχον λέγουν «μουρ' καλόγρια» και μετά το δεύτερον, «τα μαλλάκια σου ξανθή μου»...)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ:

Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (Εκλογή)*, τόμ. Α' [επιμ. Γ.Α. Μέγας, Γ.Κ. Σπυριδάκης, Δ.Α. Πετρόπουλος, Γ.Ν. Πολίτης, Μαρία Ιωαννίδου-Μπαρμπαρίγου], Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου αρ. 7, εν Αθήναις 1962 (και φωτομηχανική ανατύπωση 2000).

Αλεξάκης Ελευθέριος Π.

1990, Η σημαία στο γάμο, Αθήνα.

2001, «Γυναίκες, γάλα, συγγένεια: Κοινά παλαιοβαλκανικά στοιχεία στο λαϊκό πολιτισμό των Βαλκανικών λαών», στο *Ταυτότητες και ετερότητες. Σύμβολα, συγγένεια, κοινότητα στην Ελλάδα-Βαλκάνια*, εκδόσεις «Δωδώνη», Αθήνα: 102-125.

2004, «Ονοματοθεσία και στρατηγικές μεταβίβασης της περιουσίας στην Κέα Κυκλάδων», στον τόμο *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα* (Πρακτικά του Β΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο 10-12 Μαΐου 2002), τόμος Β΄, *Ιστορία και κοινωνία*, επιμέλεια Αστέριος Αργυρίου, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα: 365-384.

Αλεξίου Στυλιανός

1985, Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και το άσμα του Αρμούρη, κριτική έκδοση, Ερμής, Αθήνα.

Αναγνωστάκης Ηλίας, Μπαλτά Ευαγγελία

1990, *Η Καππαδοκία των «ζώντων μνημείων». Η ανακάλυψη «Της πρώτης πατρίδος της Ελληνικής Φυλής»* (19ος αι.), εκδ. Πορεία, Αθήνα.

Αναγνωστοπούλου Διαμάντη

1991, «Η παράλληλη πορεία του ύπνου και του θανάτου στα νανουρίσματα», *Νέα Παιδεία* 60: 100-117.

Ανδρουλάκη Μαρία

2003, «Συμβολισμός και παραδοσιακή μουσική. Η περίπτωση ενός γαμήλιου τραγουδιού από την περιοχή της Καλαμπάκας», στον τόμο Πρακτικά 6ου Συμποσίου Τρικαλινών Σπουδών (Τρίκαλα, 8-10 Νοεμβρίου 2002), Τρικαλινά 23 (2003): 353-373.

Beaton Roderick

1981, "«Digenes Akrites» and Modern Greek Folk Song, A reassessment", Byzantion 51: 24 κε.

Beck Hans-Georg

1999, *Ιστορία της Βυζαντινής δημώδους λογοτεχνίας*, μτφ. Νίκη Eideneier, γ΄ έκδοση, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

1999[B], *Βυζαντινόν Ερωτικόν*, μτφ. Ιωάννης Δημητρούνας, Ιστορικές Εκδόσεις Στέφανος Δ. Βασιλόπουλος, Αθήνα.



Bloch Maurice

1992, Praying into Hunter. The politics of religious experience, Cambridge University Press, Κέμπριτζ.

Borgeaud Philippe

2001, *Η Μητέρα των Θεών. Από την Κυβέλη στην Παρθένο Μαρία*, μτφ. Αναστασία Καρασπάθη, Μίνα Καρδαμίτσα, επιμ. Μίνα Καρδαμίτσα, έκδ. Ινστιτούτο του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Burkert Walter

1997, *Ελληνική Μυθολογία και Τελετουργία. Δομή και Ιστορία*, μτφρ. Ηλέκτρας Ανδρεάδη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

Chavarria Daniel

1999, *Το Μάτι της Θεάς*, μτφ. Κρίτων Ηλιόπουλος, εκδ. opera, Αθήνα.

Gennep Arnold van

1960, *The Rites of Passage*, μετάφραση από τη γαλλική έκδοση Monica B. Visedom και Gabrielle L. Caffee, The University of Chicago Press, Σικάγο.

Godellier Maurice

2003, *Το αίνιγμα του δώρου*, επιμ. Ζαχαρίας Δεμαθάς, μτφ. Αλίκη Αγγελίδου, εκδ. Gutenberg, Αθήνα.

Δούκα-Καμπίτογλου Αικατερίνη

2003, *Φαντασιώσεις του θηλυκού (από τη Σαπφώ στο Ντεριντά)*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη.

Καρκαβίτσας Κώστας

2004, *Ο Διαολής*, εκδ. εκ παραδρομής, Λεχαινά.

Κυριακίδης Στίλπων

1926, *Ο Διγενής Ακρίτας, ακριτικά έπη, ακριτικά τραγούδια, ακριτική ζωή*, Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων 45, Αθήναι.

1978, "Μνημεία του λόγου. Άσματα», στον τόμο *Το Δημοτικό Τραγούδι. Συναγωγή Μελετών*, επιμέλεια Άλκη Κυρικίδου-Νέστορος, Αθήνα: 1-76.

1978^Α, «Αι ιστορικαί αρχαί της δημώδους νεοελληνικής ποιήσεως. Λόγος πρυτανικός», στο *Μνημεία...*, ό.π.: 169-207.

Λουκάτος Δημήτριος

1991, "Τα «τελετουργικά» τραγούδια του γάμου. Η μαγικοθρησκευτική, ψυχολογική και κοινωνική σημασία τους", στον τόμο *Σύνδειπνον. Τιμητικό αφιέρωμα στον καθηγητή Δημήτριο Σ. Λουκάτο*, έκδ. Παν/μίου Ιωαννίνων, Γιάννενα: 57-71.

Μάστορας Βαγγέλης

2002, *Η Σαγιάδα στη διαδρομή του χρόνου*, Ιωάννινα.

Μαλτέζου Χρύσα,
2003, *"Sratioti" οι προστάτες των συνόρων*, Αθήνα.
Μπακαλάκη Αλεξάνδρα
1994, *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
2001, "Πρόσωπα και πράγματα: Έμφυλες χρήσεις και σημασίες των κλειδιών", στον τόμο *Ελληνικός παραδοσιακός πολιτισμός: Λαογραφία και Ιστορία, Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη.
Μπουρντιέ Πιέρ
1996, *Η ανδρική κυριαρχία*, επιμέλεια-επίλογος Νίκος Παναγιωτόπουλος, μτφ. Π. Γεωργίου, Α. Καπέλλα, Σ. Νάσαινα, Ε. Σταματέλου, Θ. Ψυχογιός, εκδ. Δελφίνι, Αθήνα.
Νιτσιάκος Βασίλης Γ.
1991, *Παραδοσιακές Κοινωνικές Δομές*, Οδυσσέας, Αθήνα.
1999, "Ο έρωτας στην παραδοσιακή κοινωνία", *Δωδώνη* ΚΗ΄: 171-182.
Ντάτση Ευαγγελή
2003, «Λαϊκός πολιτισμός ή πολιτισμός των μαζών; Από το χρόνο της αλληλοαναγνώρισης στο χρόνο της αναγνωρισιμότητας», στον τόμο *Το παρόν του παρελθόντος. Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία*, (Επιστημονικό Συμπόσιο, 19-21 Απριλίου 2002), έκδ. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα: 77-111.
Παπαταξιάρχης Ευθύμιος και Παραδέλλης Θεόδωρος (επιμέλεια),
1992, *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα. Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις*, Παν/μιο Αιγαίου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα.
Παπαχριστοφόρου Μαριλένα
1998, «Το παραμύθι της νεράιδας (ΑΤ 400): αναπαραστάσεις των φύλων μέσα από την έλξη/άπωση του υπερφυσικού και του ανθρώπινου στοιχείου», *Εθνολογία* 5 (1996-1997): 181-210.
Πολίτης Νικόλαος Γ.
1920, «Περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων, λόγος απαγγελθείς εν τω Πανεπιστημίω την 14.1.1907», *Λαογραφικά Σύμμεικτα Α΄*, Δημοσιεύματα Λαογραφικού Αρχείου, αρ. 1, εκ του τυπογραφείου Παρασκευά Λεώνη, εν Αθήναις: 237- 260.
1920[β], «Οι Ζυγιώται της Πελοποννήσου», *Λαογραφικά Σύμμεικτα Α΄*, Δημοσιεύματα Λαογραφικού Αρχείου, αρ. 1, εν Αθήναις: 134-141.
1980-1985, «Ήσκιος», *Λαογραφικά Σύμμεικτα Δ΄*, Δημοσιεύματα Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, αρ. 15, εν Αθήναις: 506-508.



Σάθας Κωνσταντίνος

1993, *Έλληνες στρατιώται εν τη Δύσει και αναγέννησις της ελληνικής τακτικής,* εισαγωγή-σχόλια Νικ. Καραπιδάκης, εκδ. Φιλόμυθος, Αθήνα.

Saunier G.

1983, *Το δημοτικό τραγούδι. Της Ξενιτιάς*, Ερμής, Αθήνα.

1997, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα Μοιρολόγια,* εκδ. Νεφέλη, Αθήνα.

2001, "Υπάρχουν καθόλου ακριτικά τραγούδια; Προβλήματα στην κατάταξη των αφηγηματικών τραγουδιών», στο *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια. Συναγωγή μελετών (1968-2000)*, φιλολογική επιμέλεια-ευρετήρια Γιώργος Αντρειωμένος, μτφ. Γαλλικών κειμένων Ιφιγένεια Μποτουροπούλου, έκδ. Ίδρυμα Κώστας και Ελένης Ουράνη, Αθήνα: 231-248.

Σηφάκης Γ.Μ.

2003, «Λαογραφία και ιστορία στη σύγχρονη Ελλάδα», *Νέα Εστία, Αφιέρωμα στο Δημοτικό Τραγούδι*, Δεκέμβριος 2003: 764-778.

Σκουτέρη-Διδασκάλου Ελεωνόρα

1991, «Η σημειοδοτική λειτουργία της "τελετουργίας του γάμου" για την ιδεολογική αναπαραγωγή των κατά φύλα κοινωνικών διακρίσεων», *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, εκδ. Ο Πολίτης, Αθήνα: 111-152.

1991[Α], «Προκαπιταλιστικές ιδεολογίες του άνομου και του νόμιμου έρωτα», ό.π.: 261-278.

1991[Β], "«Γυναίκες εξωτικές» και «γυναίκες οικόσιτες». Σκέψεις για τις ιδεολογικές εκκρεμότητες του «μέσα» και του «έξω»", ό.π.: 281-320.

Σπυριδάκης Γεώργιος Κ.

1958-1959, "Το δημώδες άσμα *«Ο ύπνος του αγούρου και η λυγερή»", Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών* ΙΑ΄- ΙΒ΄: 229-248.

Σπυριδάκης Γεωργ. Κ. και Περιστέρης Σπυριδ. Δ.

1968, 1999, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Μουσική Εκλογή*, τόμ. Γ', Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου αρ. 10, εν Αθήναις (και φωτομηχανική ανατύπωση το 1999, συνοδευόμενη από μουσικά παραδείγματα σε δύο δίσκους πυκνής εγγραφής).

Τερζοπούλου Μιράντα και Ψυχογιού Ελένη

1984, «Από τα τραγούδια στις κοινωνικές δομές», *Διαβάζω* 108: 119-122.

1993, "«Άσματα» και τραγούδια. Προβλήματα έκδοσης δημοτικών τραγουδιών", *Εθνολογία* 1 (1992): 143-165.

1993[A], "Ρόλοι φύλων και σχέσεις συγγένειας μέσα από τα γαμήλια τραγούδια", *Revue des Etudes Néohelleniques* II/1-2: 89-124.
2002, " Ψηφιακή Βάση Δεδομένων για την Εθνική Μουσική Συλλογή του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών", στον τόμο Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη. *Εκδοτικά προβλήματα και απορίες*, (Αθήνα, 15-17 Ιουνίου 2000), εκδ. Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού, Αθήνα: 65-71.
2004, "Ψηφιακή Βάση Δεδομένων για την Εθνική Μουσική Συλλογή του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών", *Επετηρίς Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών*, 29 (1999-2003): 61-75.

Τσεκένης Αιμίλιος
2001, "Συγγένεια, τελετουργία και φύλα σε μια κοινωνία του Δυτικού Καμερούν. Κάποιες σκέψεις με αφορμή μια αφρικανική εθνογραφία", *Εθνολογία* 9: 31-74.

Vernier Bernard
2004, "Η εργασία μου στην Ελλάδα μέσα στο γαλλικό θεωρητικό πλαίσιο", στο *Όψεις της ανθρωπολογικής σκέψης και και έρευνας στην Ελλάδα*, έκδ. Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας, Αθήνα: 137-173.

Ψυχογιός Δημήτρης
1987, Προίκες, φόροι, σταφίδα και ψωμί, εκδ. ΕΚΚΕ, Αθήνα.

Ψυχογιού Ελένη
1984, 1993, 1993[A], 2000, 2004, βλ. Τερζοπούλου Μιράντα και Ψυχογιού Ελένη
1998, "Εξεκίνησες και πάεις για να φύγεις... Ο θάνατος ως διάβαση σ' ένα γορτυνιακό μοιρολόι", *Εθνογραφικά* 11: 77-109.
1999, "Κρατεί ν' ου δέντρους τη δρουσιά, κρατεί κι ου νιος την κόρη... Η συμβολική και μαγική σημασία του νερού στην τελετουργία του γάμου μέσα από τα τραγούδια", στον τόμο *Το Νερό πηγή Ζωής Κίνησης Καθαρμού*, Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης (Αθήνα 12-14 Δεκ. 1997), έκδ. Υπουργείο Πολιτισμού- Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα: 47-63.
2000, "Νανουρίσματα-ταχταρίσματα: λειτουργίες του λόγου στην τελετουργία της γέννησης", *Εθνολογία* 6-7 (1998-1999): 193-271.
2003, "Μοιρολοΐστρες, νεκροί και σιτάρι. Αντιλήψεις για τη μεταθανάτια ζωή στις επιμνημόσυνες γυναικείες τελετουργίες", στο Φώτης Τερζάκης (επιμέλεια) *Θάνατος και εσχατολογικά οράματα. Θρησκειοϊστορικές προοπτικές*, εκδόσεις Αρχέτυπο: 364-403.
2003[A], "Η πόλη θυμάται αγρυπνώντας. Εαρινά δρώμενα στη Βόνιτσα: λατρευτικές πρακτικές και συλλογική μνήμη", στο Μπάδα Κωνσταντί-



να (επιμέλεια), *Η μνήμη του επαρχιακού αστικού τόπου και τοπίου: το Αγρίνιο μέχρι τη δεκαετία του '60*, (Πρακτικά Ημερίδας, 23 Σεπτεμβρίου 2000), έκδοση Παν/μιο Ιωαννίνων-Μεταίχμιο-Δήμος Αγρινίου, Αγρίνιο: 77-115.

2003[Β], «Η εθνοτική ετερότητα ως δήλωση μεταφυσικής παρουσίας στα τελετουργικά τραγούδια: Ελμάζαγας και Ελένη», Ανακοίνωση στο 1ο Διεθνές Συνέδριο Ανατολικών και Αφρικανικών Σπουδών: *Αραβικός και Ισλαμικός Κόσμος. Ιστορία, Πολιτισμός, Σχέσεις με τον Ελληνισμό*, Λάμπεια Ηλείας, 19-21 Σεπτ. 2003 (υπό έκδοση).

2003[Γ], «Οι συλλογές λαογραφικού υλικού. Παράλληλα κείμενα από την Ηλεία για ένα εαρινό δρώμενο», στον τόμο: Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου *Ο Νικόλαος Γ. Πολίτης και το Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, Οργάνωση: Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών (Αθήνα, 4-7 Δεκεμβρίου 2003), έκδ. Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ...., Αθήνα (υπό έκδοση).

2004, "Για την «Ελένη» και το Μάη", εφημερίδα Κυριακάτικη Αυγή 20/5/2004, ένθετο *Αναγνώσεις*, σ. 28-29 (αναδημοσίεση από την εφημερίδα *Ελεύθερο Βήμα της Ηλείας*, 17/5/2004, σ. 20-21).

2004[Α], "«Μαύρη Γη» και «Ελένη»: όψεις και αναπαραστάσεις της Γης στη σύγχρονη Ελλάδα", στον τόμο: Πρακτικά του Συνεδρίου *Γη-μήτρα ζωής και δημιουργίας* (Αθήνα 19-21 Μαρτίου 2004), οργάνωση Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης-Φίλοι του Μουσείου (υπό έκδοση).

2004[Β], *Τελετουργίες θανάτου. Μοιρολόγια και νεκρικά δρώμενα*, έκδ. Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. ..., Αθήνα (υπό έκδοση).

2004[Γ], "Συνομιλώντας με τον Δημήτρη Λουκάτο στο λαογραφικό χώρο και χρόνο: το πανηγύρι του «άγιου Κωσταντίνου» στον Καραβάδο", ανακοίνωση, Επιστημονική Ημερίδα (23 Απριλίου 2004) στη μνήμη του καθηγητή Δημητρίου Σ. Λουκάτου: *Ο Δημήτριος Σ. Λουκάτος και η Ελληνική Λαογραφία*, οργάνωση Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας (υπό έκδοση).



ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ «ΤΑ ΑΚΡΙΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ»[1]

Ελένη Αρβελέρ

Είπα ότι μου ζητούν το αδύνατο. Είπα ότι δεν πρόκειται να κάνω τη σύνοψη αυτών που ειπώθηκαν εδώ, σήμερα και εχτές. Θα ήθελα μόνο να πω ένα πράγμα πού θεωρώ μεθοδολογικά απαραίτητο.
«*Επίσκεψις*, λέει, *ονομάτων αρχή σοφίας*». Λοιπόν, πρώτα απ' όλα, τι εννοούμε ακριτικά, κυρίως όταν υπάρχει μία τάση ενός πανακριτισμού, δηλαδή η τάση να θεωρούμε ακριτικό τραγούδι καθετί που, κατά κάποιον τρόπο, θυμίζει την ακριτική παράδοση. Έτσι, φτάσαμε σ' αυτό πού έλεγα αρχίζοντας εχτές ότι ο μεν Πολίτης έχει καταγράψει 1300 περίπου ακριτικά τραγούδια, ο Πετρόπουλος μιλάει για 33 μόνο και ο Saunier για 4. Κι όλα αυτά σε συνέχεια του καλού μας Αναγνωστάκη, ο οποίος μίλησε για έναν όρο πού έχει βρει την καταξίωση τώρα στα ξένα, την accritisation, δηλαδή την ακριτικοποίηση των δημοτικών τραγουδιών, η οποία γίνεται είτε με την εισαγωγή ονομάτων, όπως του Διγενή ή του κύκλου του Διγενή σε ποιήματα ή τραγούδια που δεν είχαν καμία σχέση με τον Διγενή.

Το δεύτερο, το οποίο οπωσδήποτε αφορά όλους μας, είναι η παρουσιολογία του παρελθόντος. Όπως και να το κάνουμε, μιλάμε για μία επικαιρότητα των ακριτικών πραγμάτων, μια επικαιρότητα που είναι μεν σε συνέχεια διαχρονική, αν μπορούμε να το αποδείξουμε, αλλά οπωσδήποτε έχει και διαστάσεις οι οποίες είναι περισσότερο ιστορικοϊδεολογικές σημερινές. Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει κάτι απλό: ότι, δηλαδή, όλοι οι λαοί, στην εθνογένεσή τους κυρίως, έχουν μία τάση αυτοεκτίμησης, self esteem history. Ο καθένας κάνει την ιστορία που τον βολεύει. Αυτό μέσα από τα ακριτικά τραγούδια ή ποιήματα ή μέσα από τον κύκλο τον ακριτικό είναι πασιφανές. Είναι ένα από τα δεύτερα θέματα, στα οποία πρέπει να σταθούμε και να εξετάσουμε το γιατί υπάρχει σήμερα επικαιρότητα στα ακριτικά και η επικαιρότητα αυτή είναι περισσότερο ρωσική, όπως μας είπε η κ. Kaplan. Ίσως



1 Το προφορικό αυτό κείμενο δεν το επεξεργάστηκε στην τελευταία του μορφή η Ελένη Αρβελέρ. Είναι απλώς απομαγνητοφωνημένο.



υπάρχουν λόγοι που να εξηγούν γιατί η επικαιρότητα αυτή είναι περισσότερο ρωσική παρά ελληνική. Δε θα μιλήσω βέβαια για τη διάλυση της σοβιετικής αυτοκρατορίας.

Το άλλο θέμα πού κοιτάξαμε με προσοχή και μου φαίνεται σοβαρό ήτανε η ηρωική θεματική των ακριτών, η οποία δεν έχει να κάνει μόνο με μία θεματική ηρωική, στρατιωτική. Γιατί αν θέλομε να κάνομε ευρωπαϊκό τον ακριτικό κύκλο, ο ευρωπαϊκός ακριτικός αυτός κύκλος είναι επίσης ερωτικός. Όπως μεταξύ του Τριστάνου και της Ιζόλδης όπου υπάρχει μόνο θέμα ερωτικό.

Οπωσδήποτε αυτό που λέμε «ακριτικό», είναι χαρακτηριστικό ότι δεν έχει σωθεί στις ξένες γλώσσες παρά μόνον ως λόγια παράδοση. Δηλαδή acritische, acritique δεν είναι σαφές τι σημαίνει, πρέπει να το εξηγήσουμε, ενώ φαίνεται ότι στα ρωσικά είναι ένα πράγμα τελείως συγκεκριμένο. Οπωσδήποτε ακριτικά σημαίνει μεθοριακά, συνοριακά, αλλά τι είναι σύνορο. Ήδη η κ. Μαλτέζου πρώτη αλλά και στη συνέχεια όλοι μίλησαν για νοητά σύνορα. Τα νοητά σύνορα είναι οπωσδήποτε σύνορα πολιτισμικά, πολιτιστικά, θρησκευτικά, γλωσσικά, και διαγωγής, και αυτά τα νοητά σύνορα όσον αφορά τον ακριτικό κύκλο της μεσαιωνικής εποχής έχουν να κάνουν με το Ισλάμ και την Χριστιανοσύνη, όπως μας το είπε ο Badenas πολύ χαρακτηριστικά και πολύ ουσιαστικά. Άρα Ισλάμ και Χριστιανοσύνη είναι το μέσα και το έξω, το εδώ και το αλλού για τον μεγαλύτερο ακριτικό κύκλο. Και πρέπει να σας πω, μια και μ' ακούνε και ξένοι, ότι το τραγούδι του Roland π.χ., το οποίον είναι το κατ' εξοχήν γαλλικό έπος, δεν έχει καμιά σχέση με μια μάχη εναντίον των Αράβων. Το 775, βλέπω τους Ισπανούς φίλους οι οποίοι παρακολουθούν προσεκτικά, είναι μια μάχη μεταξύ των Γασκώνων, δηλαδή δεν υπάρχουν Άραβες. Μετά ακριβώς, όπως προχωράμε προς την επικαιρότητα του Αραβοχριστιανικού πολέμου, είτε αυτός είναι ισπανικός είτε γαλλικός, δηλαδή φραγκικός τότε, ο Roland γίνεται ήρωας της ισλαμικής μάχης εναντίον των Αράβων, ενώ αυτό δεν έχει να κάνει τίποτε με την ιστορία του. Ισλάμ και την Χριστιανοσύνη. Και η τριγένεια του Διγενή, η οποία εμφανίζεται και στα ρωσικά και στα κυπριακά, όπως μας είπε ο Ν. Κονομής χθες, δείχνει μια συγχώνευση των μονοθεϊστικών τάσεων είτε είναι Ισλάμ είτε είναι Ιουδαϊσμός είτε είναι Χριστιανισμός.

Το άλλο πράγμα που μου φαίνεται σοβαρό και πρέπει να το εξετάσομε είναι όταν τα σύνορα είναι κινητά. Και δεν υπάρχει ένα σύνορο, το οποίον να μην είναι μεταβαλλόμενο. Από μια συρρίκνωση περνάμε σε μία επέκταση και αυτή τη στιγμή έχομε πληθυσμούς, οι οποίοι δεν μετακινούνται υποχρεωτικά όταν αλλάζει η πολιτική και στρατιωτική εξουσία. Μένουν στον τόπο τους, αλλά υφίστανται ακριβώς την «πολιτιστική» επιρροή, «πολιτιστική» μέσα σε εισαγωγικά, οπωσδήποτε τις συνήθειες των νεοφερμένων ως

πολιτική εξουσία. Δεν έχομε δηλαδή πάντοτε νεοφερμένους. Έχομε απλώς ένα σύνορο που μετακινείται και έτσι πότε βρίσκεσαι σ' αυτήν την εξουσία και πότε περνάς στην άλλη. Μ' αυτήν την έννοια, είχα μιλήσει εχτές σε κάποια απάντηση για τον αμφιτερισμό, για τον οποίον μιλάει ο Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος, ήδη την εποχή του Βυζαντίου και βρισκόμαστε ακριβώς στην περιοχή που είναι οι ακρίτες. Δεν είναι χωρίς σημασία ότι ο Bartikian που είναι ο μόνος που ξέρει καλά τα ακριτικά πράγματα, προσπαθεί να αποδείξει, ίσως λίγο τραβηγμένα κατά τη γνώμη μου, ότι ο Διγενής Ακρίτας έχει και αυτός αρμενική καταγωγή. Αλλά αυτό τέλος πάντων δεν μας ενοχλεί. Δεν μας νοιάζει τι είναι ο ακρίτας. Εκείνο που μας ενδιαφέρει είναι ότι από τη στιγμή που υπάρχουν αυτά τα μεταβαλλόμενα όρια δημιουργούνται επιδράσεις στις μεταλλαγές τις ηρωικές, είτε αυτές είναι λαϊκές είτε είναι επικές. Εξηγούμαι: Μπορείτε δηλαδή να δείτε νέα ανθρωπωνύμια, που μπαίνουνε στα τραγούδια. Εκεί που ήτανε για παράδειγμα ένας Ανδρόνικος βλέπετε ξαφνικά Αλέξανδρος ή γίνεται Sashoon για να πούμε το πράγμα με την έννοιά του. Αυτή, λοιπόν, η μετωνυμία η ανθρωπωνυμική δείχνει μια μεταλλαγή συνοριακή ή απλώς μια αλληλοεπίδραση. Το ίδιο πράγμα συμβαίνει με τα τοπωνύμια κι αυτό είναι ίσως σοβαρότερο. Στα κυπριακά π.χ. τουλάχιστον τραγούδια ακούστηκε ότι η μάχη των ακριτών των βυζαντινών γίνεται «στην Άκρα των Ακρών», είναι δηλαδή οι πραγματικοί Ακρίτες, αλλά όταν θέλει κανείς να καθορίσει πού ακριβώς γίνονται τα κατορθώματα αυτού του Ακρίτα εκεί στις διάφορες παραλλαγές και στα διάφορα έπη, χάνεται η συγκεκριμένη τοπικότητα, η οποία για τους ιστορικούς έχει ιδιαίτερη σημασία. Περνάμε από τη Συρία στον Ευφράτη, αυτός ο Ευφράτης είναι πάντοτε το σύνορο το ακριτικό, και πρέπει να πούμε ότι είναι και το πραγματικό σύνορο της αυτοκρατορίας, έχομε λίγα καππαδοκικά τοπωνύμια μέσα κι αυτό είναι χαρακτηριστικό, ενώ έχομε ονόματα από την Καππαδοκία. Όταν είναι κυπριακό το ακριτικό, περνάμε σε τοπωνύμια, όπως είναι π.χ. η Αραπιά, και μιλάμε για Αίγυπτο, για Αττάλεια, για βουνά της Αττάλειας, έχομε μία πραγματική γεωγραφική διαφοροποίηση. Ίσως όμως το πιο σοβαρό σ' αυτήν την μεταλλαγή των πραγμάτων είναι, όταν βλέπομε αλλαγές στα διάφορα ρεάλια, δηλαδή στα καθοριστικά, υλιστικά στοιχεία των πραγμάτων. Εξηγούμαι: με τον καιρό οι αλλαγές στα ρεάλια καθορίζουν και τον χρόνο του έπους ή των τραγουδιών. Π.χ. έχομε δημοτικά τραγούδια που περνάνε από τα σίδερα στα πιστόλια. Για να περάσεις από τα σίδερα στα πιστόλια είναι μία άλλη εποχή όπως είναι πασιφανές. Θα σας δώσω άλλο παράδειγμα που είναι λιγότερο πασιφανές, πως περνάμε από τον ταμπουρά, ο οποίος είναι ο ταμπουράς του Διγενή Ακρίτα στο λαγούτο, το οποίον λαγούτο δεν είναι της ίδιας εποχής, είναι μεταγενέστερο, βρισκόμαστε σε μία άλλη εξέλιξη. Κατά τον ίδιο τρόπο θα μπορούσαμε να μιλή-



σουμε και για διάφορες μορφές, οι οποίες μπορεί να είναι και γλωσσικές: από το δεκαπεντασύλλαβο στις ιδιωματικές χρήσεις, όπως ο Κονομής υπογράμμισε χθες. Αυτά όσον αφορά τα πραγματικά όρια, μεθόρια, σύνορα, πείτε τα όπως θέλετε. Υπάρχει όμως και ένα άλλο σύνορο, η κ. Τερζοπούλου νομίζω, το υπογράμμισε ιδιαίτερα, που αφορά τις εσωτερικές οροθετήσεις. Οι εσωτερικές οροθετήσεις είναι μία ενδοακριτική, αν θέλετε, κατάσταση, η οποία πρέπει ασφαλώς να εξετασθεί. Δηλαδή περνάς από την παρθενία στη μη παρθενία για να θυμηθώ ακριβώς την εισαγωγή της κ. Ψυχογιού, περνάς από τη μία επαρχία στην άλλη, από το ένα χωριό στο άλλο, έχεις ένα σωρό ενδοσυνοριακά μεταίχμια, τα οποία ακριβώς έχουν οροθετήσεις, οι οποίες δεν είναι μόνο γεωγραφικές. Είναι νοητικές, είναι ψυχολογικές, είναι παραδοσιακές και είναι διαφορετικού χαρακτήρα όσον αφορά τις διάφορες επιστημονικές προσεγγίσεις.

Έρχομαι τώρα στις επιστημονικές προσεγγίσεις. Μία επιστημονική προσέγγιση είναι η εξέταση των θεσμών που έχουν να κάνουν με τους ακρίτες. Αναφέρομαι στην ανακοίνωση της φίλης Χρύσας Μαλτέζου, η οποία ακριβώς με τους στρατιώτες, μας έδειξε τη μισθοφορική διάσταση των ακριτών, πράγμα το οποίο σημαίνει μεταλλαγή θεσμική από τους ακρίτες των βυζαντινών. Οι ακρίτες των βυζαντινών χρόνων είναι οι κάτοικοι ακριβώς της μεθορίου, δεν θα φθάσω στα στρατιωτικά θέματα, έτσι όπως τα συζητάμε στο Παρίσι, στη Σορβόννη, ή όπως τα έχει μελετήσει ο φίλος μου ο Ταξιάρχης ο Κόλλιας, δεν μιλώ γι' αυτά, μιλώ για τους ακρίτες που είναι εγκατεστημένοι στα σύνορα. Οι στρατιώτες, για τους οποίους μας μίλησε η κ. Μαλτέζου, ανήκουν σε μία μεταβυζαντινή διάσταση, είναι οι μισθοφόροι, μισθοφορικός πληθυσμός, ο οποίος όμως έχει ως καθήκον την υπεράσπιση νοητού συνόρου. Ποιο είναι το νοητό σύνορο; Πότε το λένε εξορία, πότε Χριστιανοσύνη, πότε το λένε Βενετιά, πότε το λένε κόμμα, πότε το λένε φατρία και έτσι ασφαλώς θα φτάσομε και σε στρατιώτες που είναι οι μεν Γουέλθοι και οι δε Γκιβελίνοι. Οπότε η θεσμική εξέλιξη των ακριτών από τους πραγματικούς ακρίτες του Βυζαντίου, που είναι εγκατεστημένοι στα άκρα, μας πάει προς τα νοητά σύνορα, όπου οι ακρίτες είναι οι υπερασπιστές μιας ιδέας. Της δικής τους. Όχι ότι αυτή η ιδέα έπρεπε να είναι πανανθρώπινη. Μ' αυτόν τον τρόπο θα ήθελα να πω στην Χρύσα, άλλωστε αυτό θα κοιτάξομε στο Παρίσι στις 21 Μαρτίου, θα πρέπει να κοιτάξομε θεσμικά την chevallerie την δυτική γιατί ακριβώς έχει αυτήν τη διάσταση. Οπωσδήποτε είναι κάτι που θα κάνομε μετά.

Το άλλο θέμα που συζητήθηκε και που είναι από τα πιο σπουδαία, είναι η διάκριση που πρέπει να κάνομε μεταξύ της λόγιας παράδοσης και της δημοτικής. Η λόγια παράδοση είναι σύγχρονη ή όχι με τη δημοτική; Να μην περιμένομε μία λόγια παράδοση η οποία να είναι μεταδημοτική. Εννοώ ότι

όταν ο Αρέθας γράφει για ραψωδούς οι οποίοι περνάνε από σπίτι σε σπίτι "δι' οβολόν" και τραγουδούν κατορθώματα μεγάλων ανδρών, και μιλάει για Παφλαγόνες, δεν πρέπει ξεχνάμε ότι τον 10ο αιώνα η Παφλαγονία έχει διαστάσεις γεωγραφικές πολύ μεγαλύτερες από την Παφλαγονία την πραγματική, δηλαδή φθάνει μέχρι τη Χαλδαία και την Τραπεζούντα. Αυτό είναι παρατήρηση εσωβυζαντινή. Αυτή η δημοτική ακριτική παράδοση δίνει συγχρόνως μία γένεση λογίας παράδοσης. Έχομε τη λόγια παράδοση και μπορούμε να την χρονολογήσουμε εξαιτίας του έπους, αλλά οπωσδήποτε το έπος στις επτά διασκευές που έχομε (βάζω και των Αθηνών), οπωσδήποτε δεν είναι το πρώτο κείμενο. Οπότε, αν υπήρχε και λόγια παράδοση μαζί με την ακριτική, έτσι όπως την ξέρομε, είναι ένα θέμα. Υπογραμμίζω μόνο ότι έχομε μεσαιωνικές και αναγεννησιακές, αν θέλετε, και λόγιες παραδόσεις των ακριτικών επών, που μας μεταφέρουν -και αυτό είναι το σημαντικό- από την περιφέρεια στο κέντρο. Κι εκείνο που πρέπει να πούμε είναι ότι, ενώ τα δημοτικά λαϊκά, οπωσδήποτε επικά ακριτικά ηρωικά, είναι τα τραγούδια της περιφέρειας, φθάνομε με την σύνταξη του έπους στο κέντρο. Κι εκεί γίνεται η εκμετάλλευση των πραγμάτων, δρωμένων και θεμάτων από την κεντρική εξουσία.

Αυτό είναι ένα από τα θέματα που πρέπει να εξετάσομε. Άλλο τώρα αν εξαιτίας ακριβώς της κεντροποίησης, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, των ακριτικών που ήταν έξω, συνοριακά, -όταν κεντροποιούνται, όταν φθάνουν στην Κωνσταντινούπολη δηλαδή, αυτά τα ακριτικά δίνουνε τροφή για επιδράσεις και επιρροές σε ξένη λογοτεχνία, γιατί δεν είναι κοσμοπολίτικη η Καππαδοκία, αλλά είναι κοσμοπολίτικη η Κωνσταντινούπολη. Όπως μας λέει ο Τζέτζης, όταν λέει βγαίνω από το σπίτι μου λέω καλημέρα σε δεκατρείς γλώσσες. Και αναφέρει ποιες είναι αυτές. Περιττό να σας πω ότι οι περισσότερες από αυτές είναι άγνωστες σήμερα. Αυτή η κεντροποίηση των ακριτικών πραγμάτων μέσα από την συγγραφή του έπους κάνει να έχομε επιδράσεις σε ξένες φιλολογίες. Έτσι, ο Βοκκάκιος με την Θησιίδα, έτσι ασφαλώς η Ζωή του Σωτήρα στην Ολλανδία, όπου λέγεται ότι δεν πρέπει να γίνεις σαν το Διγενή, γιατί αυτός ερωτεύτηκε μία γυναίκα κι αυτό, όταν θες να ζήσεις ηθικόν βίο δεν πρέπει να το κάνεις, έτσι οι δανεισμοί διαφόρων θεμάτων, έτσι φθάνομε και στις "Χίλιες και μία νύχτες", οι οποίες ακριβώς όπως λέγεται από τους ειδικούς, δεν μπορώ να πω ότι είμαι ειδικός, έχει κάποια γνώση ανάγνωσης των ακριτικών επών. Για να φθάσω στο Βελισάριο της αγαπητής μου φίλης, ο οποίος Βελισάριος είναι κεντρογενές θέμα. Μολονότι ο Γεωργιλλάς είναι Ρόδιος, ωστόσο βρισκόμαστε σε μία έκφραση της κεντροποίησης των ακριτικών στοιχείων, όπως η λόγια, η κατ' εξοχήν λόγια, εκδοχή. Γι' αυτό άλλωστε αυτός ο Βελισάριος βρίσκεται σε όλη την Ευρώπη και πρέπει να πω φτάνει από πρωτεύουσα σε πρωτεύου-



σα. Κι αυτό πρέπει να το προσέξουμε. Δεν έχει γίνει ποτέ ακριτικός ήρωας ο Βελισάριος, είναι ένας από τους κατ' εξοχήν κεντρικούς ήρωες. Αλλ' αυτό μας οδηγεί σ' εκείνο που έλεγε ο κ. Topalov γιατί ακριβώς διαλέγομε τόσο κεντρώους ήρωες και φθάνομε στο ιδεολογικό υπόβαθρο, που έχει χρήση των ακριτικών πραγμάτων και γίνεται μια ιδέα της εθνικής - εθνικιστικής θα έλεγα ιστορίας των λαών. Γι αυτό μας μίλησε η κ. Καμηλάκη χτες κατά τρόπο τελείως αναλυτικό και σημαίνοντα, όπου βλέπομε την χρησιμοποίηση των ακριτικών θεμάτων για τη Μεγάλη ιδέα, για λόγους τέλος πάντων που δεν έχουν να κάνουν άμεσα με τα ακριτικά πράγματα. Οπότε περνάμε σε μια νέα χρήση των πραγμάτων, μέσα από την κεντροποίηση των ακριτικών επών. Γι αυτό θα ήθελα να υπογραμμίσω πολύ περισσότερο αυτή τη λέξη, μετά από τον πανακριτισμό. Θα ήθελα, να υπογραμμίσω τη λέξη κεντροποίηση. Θα ήθελα να σταματήσω τώρα, αν έχετε λίγο χρόνο, στην επίδραση των ακριτικών τραγουδιών όταν αυτά περπατούν. Μέχρι πού περπατά ένα ακριτικό τραγούδι. Νομίζω μπορεί να περπατήσει ένα ακριτικό τραγούδι από πλησίον σε πλησίον αλλά μέσα από μορφές επίσης λαϊκού μαζέματος, δηλαδή ένα λαϊκό τραγούδι δεν φθάνει με το περπάτημά του στην Κωνσταντινούπολη. Επιμένω πάντοτε. Δηλαδή στην Κωνσταντινούπολη δεν φθάνει με τον Νικηφόρο Φωκά και τα στρατεύματά του. Δηλαδή αυτό το περπάτημα των ακριτικών τραγουδιών που μας το έδειξε τόσο καθαρά ο Ευσέβιος, μιλώ για περπάτημα μεταξύ Γαλλίας και Προβηγκίας, αυτό το περπάτημα που μπορεί να καταγραφεί στη γεωγραφία των πανδοχείων. Δηλαδή, αν πιάσετε ποια είναι τα πανδοχεία στις διάφορες περιοχές, αν φθάσετε στο Ακ-Σεράι π.χ., που ήτανε το μεγάλο πανδοχείο των χρόνων των Σελτζουκικών, εκεί ασφαλώς έχομε μία ανταλλαγή τραγουδιών γιατί όσοι περνούν την ώρα τους εκεί τραγουδούν. Και πρέπει να σας πω- μια παρένθεση είναι αυτό- ένα από τα κείμενα τα άγνωστα του Οιναιότη, ο οποίος το 1325 μ.Χ. φεύγει από την Κωνσταντινούπολη, να πάει να δει τον πεθερό του στο Γάννο, στα Γαννόχωρα, ακριβώς περνάει τα βράδια του στα πανδοχεία (τρία βράδια) και περιγράφει τι γίνεται μέσα σ' αυτά τα πανδοχεία. Εκτός του ότι η ωραία πανδοχεύς προσπαθεί να κοιμηθεί μαζί του κι όλα τα συνηθισμένα, πως περνάνε τα ψεύτικα νομίσματα ο ένας στον άλλον, οβολούς, οι οποίοι δεν ήτανε «πολιτευόμενοι», οι οποίοι δεν χρησιμοποιούνταν τότε. Μεταξύ άλλων, λέει λοιπόν, ότι και τραγουδήσαμε και ακούσαμε τα τραγούδια των άλλων κλπ. Ο ρόλος των πανδοχείων για τα τραγούδια που κυκλοφορούν ίσως είναι ένα αρχαιολογικό πρόβλημα που πρέπει να μας απασχολήσει.

Θα ήθελα να προχωρήσω σε τρία θέματα, που μου φαίνονται αρκετά σοβαρά: Πρώτον κοινωνιολογικού κατόπιν ανθρωπολογικού και τέλος ιστορικού ενδιαφέροντος. Όσον αφορά τα θέματα κοινωνιολογικού ενδιαφέρο-

ντος, θα πρέπει κάποτε να σταθούμε όλοι οι ερευνητ ές, να δούμε ποιος είναι ο τύπος τον ακριτικού ήρωα. Όλοι λέμε είναι Ηρακλής, είναι Αχιλλέας, είναι .... όλα αυτά είναι σωστά αλλά, όταν φθάσουμε στην αναλυτική περιγραφή αυτού του τύπου θα διαπιστώσουμε ότι τότε Ευρώπη, Ασία και Αφρική είναι το ίδιο πράγμα. Οπότε εκεί πρέπει να είμαστε πολύ προσεκτικοί. Επειδή είναι ανδρείος, επειδή σκοτώνει εύκολα, άντε χίλιους έκοψε κι άλλους δυο χιλιάδες και τα λοιπά. Αυτό μας πάει παντού. Είναι λίγο σαν την ιδέα της Ευρώπης: Αθήνα, Ρώμη και Ιερουσαλήμ. Αρα όλη η Αμερικανική Ήπειρος είναι Ευρώπη, και μάλιστα πολύ περισσότερο από ότι η ίδια η Ευρώπη. Αυτό ήταν παρένθεση βέβαια. Εκεί πρέπει να είμαστε πάρα πάρα πολύ προσεκτικοί και γι' αυτό εγώ θα ήθελα να σταθώ σε άλλα χαρακτηριστικά, τα οποία χαρακτηριστικά είναι ο υπαρξιακός ήρωας. Τι ζητάει με το ηρωικό του στάσιμο. Δηλαδή ο ερωτικός ήρωας (Τριστάνος και Ιζόλδη) με τον υπαρξιακό ήρωα, είναι πρόβλημα της Δύσης, το πρόβλημα θα το κοιτάξουμε ίσως πιο πολύ στο Παρίσι, γιατί η Δύση δεν έχει την έννοια της ενότητας της πολιτικής που έχει η Βυζαντινή αυτοκρατορία. Στη Δύση είτε είσαι Βουργουνδός, είτε είσαι από τη Βοημία κατά κάποιο τρόπο είσαι κάτω από τον Πάπα. Κατά κάποιον τρόπο, είσαι σε μία κοινότητα, που δεν μπορεί να είναι διαχωριστική, ενώ σε μας το πρόβλημα που μπαίνει είναι η σχέση των ακριτικών ηρώων με την εξουσία. Είναι ένα από τα πράγματα που μας οδηγεί στις παρεκκλίσεις ακριβώς της περιφέρειας απέ¬ναντι στο κέντρο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Σικελιανός περιγράφει έναν ακρίτη, ο οποίος είναι πάνω απ' όλα Παυλικιανός. Όπως δεν είναι τυχαίο στο έπος ότι ο αυτοκράτορας ο οποίος φθάνει για να επισκεφθεί τον Ακρίτη δεν είναι άλλος από τον Βασίλειο, και πρέπει να το προσέξουμε γιατί δεν πρόκειται για τον Βασίλειο τον Βουλγαροκτόνο αλλά για τον Βασίλειο τον Μακεδόνα.

Οπότε αυτό το πέρασμα στους δύο χώρους είναι από τα πιο μεγάλα. Δε θα μιλήσω για το χαροπάλεμα ως ανθρωπολογικό θέμα γιατί κουραστήκαμε να τ' ακούμε αλλά μένω σ' ένα πράγμα: ότι το χαροπάλεμα είναι δυτικής ποιητικής επιρροής. Γιατί αν πάρετε το Χάρο όπως εμφανίζεται είναι ο Χάρος της Δύσης. Και αν υπάρχει κάποια τάση χαροπαλέματος στην Ορθοδοξία αυτή είναι η περίφημη η «Εις Άδου Κάθοδος του Χριστού», όπου νικά τον Άδη. Αλλά τέλος πάντων μεταξύ Χριστού και Διγενή δεν υπάρχει σύγκριση. Ούτε γίνεται το χαροπάλεμα στα μαρμαρένια αλώνια. Επιμένω ότι το χαροπάλεμα δεν υπάρχει στο έπος του Διγενή.

Για να περάσω τώρα στις επιδράσεις τις εθνογλωσσολογικές. Εκεί η κ. Καρατζά και οι εθνογράφοι-λαογράφοι όπως ξέρετε μας μίλησαν για την σχέση της προφορικής και της λόγιας παράδοσης η οποία υποχρεωτικά, δεν εξαρτάται η μία από την άλλη. Εδώ πρέπει να προσέξουμε ότι δεν υπάρχουν υπερβάσεις. Το έπος για παρά¬δειγμα το δικό μας ξέρομε ότι



προέρχεται από ακριτικά, το έπος δίνει το ίδιο λαβή σε ακριτικά τραγούδια, ακριτικά τραγούδια που με τη σειρά τους δίνουν λαβή σε λόγια κείμενα. Υπάρχει το πήγαινε-έλα. Αλλά υπάρχει και μία παράλληλη ανεξάρτητη πορεία και αυτή η ανεξάρτητη πορεία μπορεί να μας δείξει ακριβώς γεωγραφικές διαφορές και διαφορές πολιτισμών. Δεν θέλω να φθάσω σε περισσότερα. Τόσο είναι παράλληλη αυτή η πορεία που καμιά φορά ακόμη και οι εκδόσεις των ακριτικών τραγουδιών, αυτό υπογράμμισε η Καρατζά, δίνουνε λαβή σε νέες φόρμουλες, σε νέες μεταλλαγές και θα έλεγα ίσως και σε νέα τραγούδια.

Οπωσδήποτε ιστορικός είμαι, δεν μπορώ λοιπόν παρά να τελειώσω με το ιστορικό πλαίσιο των πραγμάτων. Εδώ θα πρέπει να πω ότι μετά από την ακριτική καλλιτεχνική πολυφωνία, η οποία είναι πάντοτε κεντρώα, δεν είναι ποτέ ακριτική, πλην ίσως της κεραμικής, και ακόμη. Γιατί όταν ο ακρίτης περιγράφει το ανάκτορό του, βεβαίως εκεί θα βρεις την πόλη, τον τύπο των ανακτόρων της πόλης. Το έπος τα πήρε από την πόλη. Είμαστε πάντα στην κεντρικοποίηση των ακριτικών πραγμάτων. Όσον αφορά στα πιάτα που βρέθηκαν στην Κόρινθο ή αλλού, έχομε μια κεντρικοποίηση των μοτίβων μέσα από το έπος. Η πολυφωνία είναι θεατρική, είναι κεραμοπλαστική είναι οπωσδήποτε στα χρόνια μας χαλκοτεχνία, δεν μιλώ για τον Κόντογλου θα μιλήσουμε μια άλλη φορά. Ξέρετε ότι το ιστορικό πλαίσιο, το ιστορικό υπόβαθρο έχει χωρίσει ιστορικούς και ιστορικούς εδώ και αλλού. Οπωσδήποτε ο πρώτος ο οποίος κατάφερε να έχει μια εξαντλητική ιστορική εποπτεία του έπους είναι βεβαίως ο Henri Gregoire. O Gregoire, όμως, είχαμε την τύχη να τον έχουμε δάσκαλο και είμαι μεταξύ των μαθητριών του Gregoire, πρέπει να πω, αν μου επιτρέψετε μια παρατήρηση, μου είχε δώσει το μεγαλύτερο βραβείο, μπράβο, μπράβο για το μόνο μεγάλο λάθος που είχα πει, ταύτιζα τη μονή των Σωσάντρων με τη Λεμβιώτισσα. Λοιπόν το να κάνεις χρονολογικές προσεγγίσεις, όλα αυτά τα πράγματα, ο Τσαμανδός η Τσαμανδού, ο Λυκανδός, η Λυκανδού, ο Μελίκ, όλα τα βάζουμε κάτω, τα έχουμε πει όλα, γιατί τώρα να διαβάσομε Γενέσιο και Κεδρηνό και γιατί να διαβάσομε όλους τους ιστορικούς και να μη διαβάσομε το Διγενή Ακρίτα και να γράψομε όλη την ιστορία του Βυζαντίου κατά τον 9ο, 10ο και 11ο αιώνα. Σταματώ εκεί που σταματούν οι Άραβες. Γιατί μετά το 1030 δεν υπάρχει πια σχεδόν αραβικός κίνδυνος, οπότε θα μπορούσαμε ίσως να τελειώσουμε. Εκεί πρέπει να είμαστε προσεκτικοί. Θα μπορούσαμε ίσως να δούμε όλα τα κείμενα που είναι λογοτεχνικής υφής, λαϊκής ή λόγιας, οπωσδήποτε έχουν ένα έναυσμα από κάπου. Το ότι ο αυτοκράτορας του έπους είναι ο Βασίλειος ο Μακεδόνας και όχι άλλος έχει τη σημασία του, όταν ξέρουμε ποια είναι η πολιτική του Μακεδόνα στην περιοχή αυτή. Αλλά πρέπει να ξέρεις την πολιτική αυτή από άλλα κείμενα για να καταλάβεις το

γιατί. Οπότε μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τα ακριτικά ιστορικά εκ των υστέρων, με εισαγωγικά πάντοτε. Γιατί ο Βασίλειος ο Μακεδόνας είναι αυτός που κατάκτησε την Τεφρική δηλαδή την πρωτεύουσα των Παυλικιανών, έδιωξε όλους τους Παυλικιανούς από κει θέλοντας να τους κάνει ορθοδόξους, ο Βασίλειος λοιπόν ο Μακεδών δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να πολεμήσει τους Ακρίτες. Κι όταν ο Βασίλειος Διγενής λέει στον Βασίλειο δεν θα έρθω εγώ να σε δω, έλα εσύ να με δεις, είναι ακριβώς μία από τις αντεξουσιακές τάσεις, οι οποίες δημιουργούνται εκεί. Λοιπόν για τον τύπο του ήρωα να κοιτάξομε: είναι αιρετικός, είναι αντεξουσιακός, είναι ερωτικός, είναι υπαρξιακός. κι όχι μόνο αν είναι ήρωας. Όπως π.χ. ο Κραλ, όλη η αναζήτηση του αγίου δισκοπότηρου είναι μία υπαρξιακή τάση του ήρωα και δεν έχει καμία σχέση με τα ακριτικά όπως τα βλέπαμε εμείς. Γι' αυτό απλώς θα ήθελα να υπογραμμίσω ότι η ερευνά μας πρέπει να είναι λίγο προσεκτική. Θα ήθελα λίγα, δυο λόγια να πω για τους ήρωες οι οποίοι έχουν ιστορικό περιεχόμενο. Όσον αφορά το κοινωνιολογικό περιεχόμενο για να τελειώσω γρήγορα, μίλησα για το κέντρο και την περιφέρεια, οπωσδήποτε υπάρχει η έννοια της ταυτότητας και ετερότητας, με οριοθετήσεις και εξωτερικές και εσωτερικές. Δεν είναι μόνο εθνική η ταυτότητα που ζητιέταιΪ είναι και ταυτότητα προσωπική, ας πούμε πώς γίνομαι, πώς περνώ στον άλλον. Είναι αυτό που λέω συχνά ότι όλοι ζούμε στην ίδια εποχή και κανείς δεν είναι σύγχρονος με τον άλλον. Και οι σχέσεις μας με την θρησκεία. Όλοι σχεδόν οι ακριτικοί ήρωες είναι καλοί χριστιανοί. Πλην -κι αυτό το πλην μας ενδιαφέρει-, ποιοι είναι αυτοί που δεν είναι καλοί χριστιανοί και με ποια θέματα ακριβώς εμφανίζονται, αυτό είναι ένα θέμα προς μελέτη. Βεβαίως, το τελευταίο θέμα που πρέπει να δούμε επάνω στο κοινωνιολογικό πρότυπο είναι ότι έχομε νέους τύπους, νέα μοντέλα διαγωγής των παραμεθοριακών πληθυσμών. Αυτό είναι ένα πρόβλημα που ξεπερνάει τα ακριτικά τραγούδια αλλά μπορούμε μέσα από κείμενα αγιολογικά κυρίως που αφορούν τις ίδιες περιοχές να δούμε τις διαφορές - και γιατί λέω αγιολογικά, γιατί όπως ξέρομε η βάση των αγιολογικών κειμένων είναι πολύ περισσότερο λαϊκή, οι αγιολόγοι γράφουν «εις λιτήν γλώσσαν», οπότε επειδή γράφουν ακριβώς σε λιτή γλώσσα και επειδή αυτά τα κείμενα αφορούν στους πληθυσμούς εκεί που έδρασαν αυτοί οι άγιοι των μεθοριακών περιοχών με τα θαύματά τους, γι' αυτό αυτά τα κείμενα τα αγιολογικά είναι μία από τις πιο σοβαρές πηγές για τη μελέτη των μεθοριακών αντιδράσεων των πληθυσμών των περιοχών αυτών. Ποιοι είναι αυτοί οι άγιοι; Αν πάρετε τους αγίους ακριβώς της Καππαδοκίας, αν πάρετε τους αγίους της Κύπρου, είναι ακριβώς οι στρατιωτικοί άγιοι και βέβαια στον Πόντο είναι πάνω απ' όλα ο άγιος Θεόδωρος, με τους Απελάτες, ο άγιος Μάμμας, ο άγιος Προκόπιος, όπου έχουμε το χωριό Ουρκούπ, που δεν είναι τίποτε άλλο παρά μετάφραση τουρκική της λέξης



άγιος Προκόπιος.

Έρχομαι τώρα στα ανθρωπολογικά θέματα. Οπωσδήποτε, θα πρέπει κάποτε να εξετασθεί η έννοια οικογένεια μέσα από τα ακριτικά δρώμενα και τραγούδια. Η κ. Ψυχογιού μας το έδειξε πολύ, ο φίλος μας ο Stefanov μας το υπογράμμισε επίσης, υπάρχουν άνθρωποι που ενδιαφέρονται γι' αυτά τα πράγματα. Ένα είναι το ζητούμενο εδώ: Κατά πόσο περνάμε από τον ιδιωτικό χώρο στο δημόσιο. Η πρώτη διασυνοριακή γραμμή, η πρώτη οριοθέτηση, όπως και να το κάνουμε είναι το πέρασμα από τον ιδιωτικό χώρο στον δημόσιο. Το περίφημο «τα εν οίκω μη εν δήμω» στην ακριτική του εφαρμογή μπορεί να είναι και το αντίθετο ακριβώς και εκεί ο κ. Topalov μας είπε σοβαρά πράγματα, όσον αφορά την ιδιωτική ανδρεία και τη συλλογική ευθύνη, κατά κάποιο τρόπο πώς η ιδιωτική ανδρεία γίνεται συλλογικό κατόρθωμα και πώς η συλλογική άμυνα κάνει την ιδιωτική ανδρεία. Ποτέ εκ των προτέρων. Δηλαδή μην πούμε ότι αφού το λέει ο ακρίτης είναι έτσι. Όχι. Αφού το βρήκαμε από αλλού, μπράβο που το λέει έτσι κι ο Ακρίτης. Και από κει θα καταλάβομε σε ποια εποχή πάμε και πόσο μακρυά πάμε, οπότε τα ιστορικά πράγματα ακόμη μία φορά το υπογραμμίζω πρέπει να είναι πολύ συγκεκριμένα και μετά από μεθύστερη μελέτη. Οπωσδήποτε ένα είναι το ζητούμενο και θα το πω πολύ απλά, όπως το έλεγε ένας άλλος μεγάλος δάσκαλός μου, ο Braudel: «Το παρελθόν δεν είναι ποτέ παρελθόν». Αυτό σημαίνει ότι από οποιοδήποτε στοιχείο του παρελθόντος είτε είναι πέτρα είτε είναι τραγούδι είτε είναι νόμισμα, όταν ξέρομε να ρωτάμε, ξέρομε και να απαντάμε έχοντας ψυχή, καρδιά και γνώση.



ΑΚΡΙΤΙΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ

Ελένη Αρβελέρ

Η πρώτη πολυφωνία είναι σίγουρα η πολιτισμική δημιουργία που εμπνέεται από ποικίλες φωνές και παραδόσεις προβάλλοντας τις νέες δικές της πολυδιάστατες μορφές. Αυτό είναι ακριβώς το χαρακτηριστικό κάθε διασυνοριακής καλλιτεχνικής ή λογοτεχνικής δραστηριότητας, που βέβαια ανθεί σε εποχές ειρήνης ανάμεσα στους εμπλεκόμενους λαούς από την κάθε μεριά των συνόρων, έστω και αν η θεματική τους σχετίζεται με τα εκατέρωθεν κατορθώματα του ενός εναντίον του άλλου, σε ώρα πολεμικής διαμάχης.

Ο επαρκής ακροατής θα κατάλαβε ότι μιλώ για μια εμπειρία διπλής καλλιτεχνικής καταγωγής και γένεσης/μιας διγένειας, δηλαδή αυτό που σήμερα ονομάζει η κοινωνιολογία "acculturation".

Με αυτό το σκεπτικό ξεκινήσαμε την έρευνα για τον Διγενή Ακρίτη και για τον ακριτικό κύκλο (και μόνο ο όρος ακριτικός δείχνει την διασυνοριακή πολυδιάστατη υφή του), στα πλαίσια της γενικότερης μελέτης για την πολιτισμική πολυφωνία. Να σημειώσω αμέσως ότι η έκφραση της διασυνοριακής δημιουργίας, ιδιαίτερα στα παλιά χρόνια (π.χ. στο μεσαίωνα), γνωρίζει πολυποίκιλες μορφές, το έπος γίνεται τραγούδι (ραψωδία) και το τραγούδι χορός και κίνηση. Αυτό κατά την γνώμη μου δημιουργεί μία σχέση συνέχειας του ακριτικού κύκλου με την αρχαιοελληνική εμπειρία (π.χ. τον ομηρικό κύκλο), καθορίζοντας μια νέα διάσταση στην πολυφωνία: την διαχρονική.

Άλλωστε θα πρέπει να υπογραμμισθεί ότι η ποίηση - τραγούδι, κυρίως η ηρωική επική, είτε ως προσωδία είτε ως τονική ποίηση είναι άμεσα συνδεδεμένη όχι μόνο με την μουσική αλλά και με το χορό. Να θυμίσω ότι οι πολεμικοί χοροί του Πόντου έχουν απόλυτη σχέση με τα ηρωικά δρώμενα του ακριτικού κύκλου (άλλωστε ο Πόντος όπως και η Καππαδοκία είναι οι κοιτίδες της ακριτικής μεσαιωνικής ποίησης), όπως άλλωστε και ο παλιός πυρρίχιος χορός σχετίζονταν με ηρωικές αναπαραστάσεις. Χαρακτηριστικά θα αναφέρω ότι η παράσταση αρχαίου αγγείου με σειρά πολεμιστών ακοντοφόρων που φέρονται εναντίον πεσμένου στη γη εχθρού, όταν με τα νέα τεχνολογικά μέσα που χρησιμοποίησε ερευνήτρια χορεύτρια στη Σορβόννη, μπήκαν σε ρυθμική κίνηση οι πολεμιστές, διαπιστώθηκε ότι είχαμε την χορευτική κίνηση, τα διαδοχικά βήματα ενός και μόνου χορευτή που απεικόνιζε στο αγγείο τον τέλειο πυρρίχιο. Από τη σκοπιά αυτή μπορούμε να πού-



με ότι οι επικοί κύκλοι, στην περίπτωσή μας ο ακριτικός, είναι πυρήνας διακαλλιτεχνικών εκφράσεων που και αυτό αποτελεί με την σειρά του μια άλλου είδους πολυφωνία: την καλλιτεχνικά πλουραλιστική.

Πολυφωνία λοιπόν στο χώρο, στο χρόνο και στην καλλιτεχνική αλληλουχία χαρακτηρίζει την ιστορία του ακριτικού κύκλου, που δείγματά του και παραλλαγές συναντάμε όχι μόνο στις συνοριακές περιοχές (ασιατικές και ευρωπαϊκές) του Βυζαντίου, αλλά, διασκευασμένες βέβαια κατά τα τοπικά πρότυπα, σε όλες τις περιοχές επαφής του Χριστιανικού με τον Αραβικό κόσμο.

Να το πω πιο απλά· ο ακριτικός κύκλος αλλού πιο πολύ και αλλού λιγότερο επηρέασε το folklor, τα λαογραφικά πρότυπα όλων ανεξαιρέτως των λαών της περιοχής, με ιδιαίτερη όμως έμφαση εκεί που έδρασαν και ανδραγάθησαν οι ιστορικοί ακρίτες, δηλαδή στην Μικρασία και ιδιαίτερα στον Πόντο και στην Καππαδοκία.

Να θυμίσω ότι το χειρόγραφο της Τραπεζούντας του Έπους του Διγενή δείχνει το ρίζωμα στην περιοχή αυτή της ακριτικής παράδοσης, να φέρω ως παράδειγμα ότι στις γιορτές της Επιδαύρου στον μουσικό Ιούλιο το πρόγραμμα περιελάμβανε κάποτε με τον τίτλο "Βυζαντινή Ανατολή" επικά τραγούδια του ακριτικού κύκλου, πολεμικούς ανδρικούς χορούς που συνδέουν τον αρχαίο πυρρίχιο με τους σημερινούς καππαδοκικούς, περνώντας βέβαια από το Βυζάντιο, και αυτά υπό τους ήχους των οργάνων μεσαιωνικής ασφαλώς προέλευσης, όπως ο ποντιακός κεμεντζές (η τρίχορδη λύρα) και οι καππαδοκικοί "νταϊρέδες".

Να τολμήσω την προσέγγιση που μου φαίνεται αυτονόητη; Νομίζω ότι στα όργανα αυτά έχουμε την συνέχιση του ακριτικού "ταμπουρίου", του "λαβούτου", όπως αναφέρεται σε άλλο μέρος του έπους, των τύμπανων, οργάνων που η διάδοσή τους καλύπτει τόσο τον αραβικό όσο και τον βυζαντινογενή κόσμο της Ανατολικής Ευρώπης, σλαβικό, ελληνικό βλάχικο ή γεωργιανό και αρμενικό.

Οπωσδήποτε είναι βέβαιο ότι η ακριτική εμπειρία που έδωσε τροφή σε κάθε ηρωική μορφή λαογραφικών εκδηλώσεων είναι ανατολικοχριστιανικής-βυζαντινής καταγωγής. Από την άποψη αυτή είναι χαρακτηριστικό ότι το έπος του Διγενή Ακρίτη (να θυμίσω ότι η λέξη Διγενής δηλώνει αυτόν που έχει διπλή ρίζα / δύο γένη), το έπος λοιπόν αυτό μιλά για Διγενή μόνο (και όχι για ακρίτες) στις σλαβικές του μορφές, ενώ το Ακρίτης συναντάται πιο συχνά σχεδόν από το Διγενή, στις ανατολικές παραλλαγές (στην Μικρασία δηλαδή) που είναι η κοιτίδα των Ακριτικών θεσμών, των φρουρών της μεθορίου, δηλαδή των συνόρων.

Στην Μικρασία όπου, όπως μας λέει τον 9ο αιώνα ο σοφός Μητροπολίτης Πατρών Αρέθας (ο οποίος όμως ήταν καππαδοκικής καταγωγής), Παφλαγόνες τραγουδιστάδες περνούσαν από σπίτι σε σπίτι ψάλλοντας επί

οβολόν (ζητιανεύοντας) "ωδάς τινας πάθη περιεχούσας ενδόξων ανδρών".

Να πω απλά ότι τόσο το έπος (ιδιαίτερα τα σημεία όπου η διήγηση γίνεται στο πρώτο πρόσωπο) όσο και τα ακριτικά τραγούδια δεν είναι τίποτε άλλο παρά ωδαί, με κατορθώματα (μυθικά ή πραγματικά) παραδειγματικών ανδρών.

Ο Διγενής είναι η κατεξοχήν ηρωική παραδειγματική μορφή που υιοθετήθηκε με τις ανάλογες πάντα παραλλαγές από τον μεσαιωνικό κόσμο τον σχετιζόμενο με το Βυζάντιο. Τρέφει η μορφή αυτή ως τα σήμερα την θεατρική και ποιητική παραγωγή των Ελλήνων: θυμίζω μεταξύ άλλων, το θεατρικό έργο του Σικελιανού, το έργο του Μυριβήλη που εμπνέεται από τον ηρωικό Βασίλη (αυτό ήταν το όνομα του Διγενή) το γνωστότατο ποίημα του εθνικού ποιητή Παλαμά για το Πάλεμα του Διγενή με τον Χάρο, τις ποικίλες αναφορές στον Διγενή του Ρίτσου, Ελύτη, το "Πιστεύω της Ασκητικής", Καζαντζάκη και βέβαια το τραγούδι του Ελάς, όπου οι μαχητές της αντίστασης παρομοιάζονται με τους ακρίτες.

Θα πρέπει ωστόσο να πω εισαγωγικά ότι:
Σκοπός της έρευνας μας δεν είναι βέβαια να λύσουμε τα προβλήματα που αφορούν στο λεγόμενο έπος του Διγενή Ακρίτη, όπως π.χ. τα προβλήματα: σύνταξης του ενός ασφαλώς άγνωστου χαμένου προτύπου, χρονολόγησης της σύνταξης των κειμένων που μας διασώθηκαν, της σχέσης της με τα λεγόμενα ακριτικά τραγούδια, της περιγραφής του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου της εποχής, ή ακόμα των σχετικών με την γλωσσική ή ποιητική μορφολογία των διασωθέντων κειμένων στα έξι γνωστά κύρια χειρόγραφα (του Εσκοριάλ, της Κρυπτοφέρης, της Τραπεζούντας, της Άνδρου, των Αθηνών και της Οξφόρδης).

Θα σημειώσουμε μόνο το πρόβλημα που βάζει στους μελετητές η μορφή του διασωθέντος κειμένου που οι περισσότεροι περιγράφουν ως έπος (μάλιστα ο Νικόλαος Πολίτης μίλησε για το εθνικό έπος των Νεώτερων Ελλήνων), ενώ σοβαροί μελετητές όπως π.χ. ο Δημαράς, ο Αλεξίου και στην συνέχειά τους ο Trapp, ο Kohler κ.α. μίλησαν για ένα έμμετρο μυθιστόρημα ερωτικής μάλλον υφής με στοιχεία αγιογραφίας συνήθης στην ηθικοπλαστική βυζαντινή γραμματεία.

Οπωσδήποτε τα προβλήματα αυτά συνεχίζουν να απασχολούν τους ειδικούς. Να σημειώσουμε ότι γύρω από τα Ακριτικά έχουμε, εκτός από τις ανακοινώσεις σε Βυζαντινά συνέδρια ειδικές επιστημονικές συναντήσεις, όπως αυτή του 1992 στο Λονδίνο που έδωσε στους Beaton και Ricks την ευκαιρία μιας χρησιμότατης έκδοσης των πρακτικών, ορόσημο στις ακριτικές μελέτες.

Πρέπει μόνο να τονίσουμε ότι το όνομα του πρωταγωνιστή της διήγησης είναι Βασίλειος Διγενής ο Ακρίτης (και όχι ο Ακρίτας όπως έχει γίνει γενικά ως τώρα αποδεκτό). Την σημείωση έκανε πρώτος ο Φ. Κουκουλές και πρό-



σφατα με επιστημονικά επιχειρήματα υπογράμμισε ο Στέλιος Αλεξίου, γι' αυτό και υιοθετήθηκε π.χ. στην συνάντηση του Λονδίνου ενώ αναφέρεται ως Ακρίτας στα ύστερα τραγούδια του ακριτικού κύκλου.

Οπωσδήποτε η μνεία του αυτοκράτορα Μανουήλ Κομνηνού (1150) στα πτωχοδρομικά ως "τον πολέμαρχον τον στερρόν τον νέο Ακρίτη", τύπος που συναντάται στο ίδιο κείμενο τον 12ο αιώνα, πάντα για τον Μανουήλ ως "και τις έτερος Ακρίτης εκεί να ευρέθην τότε", δείχνει το ορθό της χρήσης (Ακρίτης αντί Ακρίτας). Παρεπιμπτόντως να παρατηρήσω ότι το εγκώμιο του Μανουήλ ως νέου Ακρίτη με οδηγεί να προτείνω μια διόρθωση σε ένα άλλο πτωχοδρομικό κείμενο, όπου γίνεται λόγος, πάντα για τον Μανουήλ σαν τον συνεχιστή των κατορθωμάτων του Νικηφόρου Φωκά, και όπου παρομοιάζεται ως Νέος Διογένης. Η μνεία με οδηγεί να προτείνω την διόρθωση αντί Διογένης (δηλαδή αυτού του ηττημένου στο Μαντζικέρτ αυτοκράτορα) το Διγενής: πράγμα που στηρίζει επίσης το επίθετο "Νέος" όπως αναφέρεται και στο Νέο Ακρίτης.

Είναι πάντως χαρακτηριστικό ότι ήδη από τον 12ο αιώνα ο Διγενής Ακρίτης φέρεται ως παραδειγματικός ήρωας, πρότυπο ακόμη και αυτών των αυτοκρατόρων. Να σημειώσουμε όμως ότι η σύνταξη της διήγησης για τον Διγενή (του λεγόμενου έπους) στην μορφή που μας το παραδίδουν τα χειρόγραφα Escorial και ασφαλώς της Κρυπτοφέρης, τοποθετείται χρονολογικά ακριβώς στην εποχή των Κομνηνών. Ο παραλληλισμός λοιπόν του Μανουήλ με τον Διγενή Ακρίτη ήταν καλοδεχούμενος από τον αυτοκράτορα και κατανοητός από το ειδήμων κοινό. Οπωσδήποτε η μνεία του Μανουήλ Κομνηνού ως Νέου Ακρίτη, Νέου Διγενή, αποτελεί ένα terminus ante quem για την σύνταξη του έπους/διήγησης, όπως μας διασώθηκε και βάζει υποχρεωτικά το πρόβλημα της σχέσης, τόσο της λόγιας με την δημώδη σύνταξη, όσο και του έπους γενικότερα με τον κύκλο των Ακριτικών τραγουδιών.

Ο G. Morgan πιστεύει ότι ο Διγενής του Εσκοριάλ (κείμενο ολιγόστιχο, 1867 στίχοι, του 15ου αιώνα-δηλαδή λίγο πιο πρόσφατο από το της Grotta Ferrata που είναι του 13ου-14ου αιώνα) η μόνη λαϊκή στη γλώσσα και στη δομή διασκευή του έπους, είναι μια αποτύπωση ένα enregistrement, μιας σειράς από "recitals" του Βυζαντινού έπους που η προφορική παράδοση διασκεύασε με τον καιρό από το λόγιο πρότυπο (δηλαδή από το κείμενο της Grottaferrata). Ωστόσο, ο Αλεξίου υπεραμύνθηκε της αρχαιότητας του λαϊκού-δημοτικού κείμενου του Escorial (το τοποθετεί στον 12ο αιώνα στηριζόμενος σε realia γεωγραφικά και θεσμικά) και πιστεύει ότι η Grotta Ferrata είναι η αρχαΐζουσα μεταγενέστερη καταγραφή του δημοτικού κειμένου ίσως αυτού του Escorial.

Η μελέτη του Ομηριστή B. Fenik τείνει να αποδείξει ότι το λαϊκό κείμενο του Escorial ήταν αποκύημα μιας μακράς προφορικής παράδοσης. Πρέπει

ωστόσο να πούμε ότι το κείμενο του Escorial μοιάζει με συρραφή επεισοδίων του έπους από κάποιον μεταγενέστερο συλλέκτη που δεν είναι ο συγγραφέας τους, εφόσον υπάρχουν διαφορές ύφους και ποιότητας, ανάμεσα στα διάφορα επεισόδια και τα μέρη της συρραφής (δηλαδή της ραψωδίας).

Αντίθετα, η Grottaferrata, φαίνεται να είναι το μόνο έντεχνα λόγιο συνθεμένο κείμενο από έναν (άγνωστο βέβαια για μας) συγγραφέα. Με την ευκαιρία αυτή να θυμίσουμε την προσπάθεια του Μακρεμβολίτη και άλλων βυζαντινών λογίων να διασκευάσουν στο λογιότερο λαϊκά κείμενα; Μελετητές μίλησαν για την ύπαρξη Ακριτηΐδας. Οπωσδήποτε η θέση αυτή της προτεραιότητας του δημώδους κειμένου, δεν γίνεται από όλους αποδεκτή, εφόσον απομακρύνεται από την ύπαρξη ενός προτύπου του έπους και φαίνεται να στηρίζεται σε κομμάτια αυτοδύναμα τραγουδιών σε γλώσσα λιτή-δημοτική, του ακριτικού κύκλου, του κύκλου που οπωσδήποτε προηγείται του έπους, μολονότι το έπος έδωσε με την σειρά του άλλα ακριτικά τραγούδια, που πρέπει κάποτε να καταγραφούν. Γεγονός αναμφισβήτητο πάντως είναι το ότι το έπος με το όνομα του Διγενή Ακρίτη είναι συμπίλημα, τουλάχιστον δύο διαφορετικών διηγήσεων: η πρώτη αφορά στον Άραβα εμίρη και την γυναίκα του Ρωμαία από τους Δούκες τους γονιούς του Διγενή και η δεύτερη αφορά στον Διγενή και τα κατορθώματά του. Και οι δύο διηγήσεις έχουν απήχηση και είναι με την σειρά τους ο απόηχος λαϊκών-δημοτικών τραγουδιών, που όλα σήμερα είναι γνωστά με τον όρο Ακριτικά δημοτικά τραγούδια (αναφέρω τα σπουδαιότερα: του Ανδρονίκου, του Πορφύρη, του Γιαννού, του Μικρού Βλαχόπουλου / Κάτου στην άσπρη πέτρα / Της αντρειωμένης Λυγερής-Μάνας του Διγενή / του Κάστρου της Ωριάς / της Λιογέννητης / Χήρας υγιός / Το πάλεμα του Τσαμαδού / ο Θάνατος του Διγενή). Να σημειωθεί ιδιαιτέρως ότι τα άσματα αυτά έδωσαν την γένεση σε ιδιάζοντες χορούς όπως π.χ. ο κουνητός, που στην Στερεά Ελλάδα χορεύεται τις Απόκριες με το τραγούδι του Μικρού Βλαχόπουλου και ίσως και στον επιβλητικό ποντιακό χορό, γνωστό με το όνομα "σέρα".

Σημαντικές λοιπόν είναι οι επιβιώσεις του έπους στα λαογραφικά των Νεοελλήνων, αλλά σπουδαίες φαίνονται και οι επιδράσεις του στις παραδόσεις άλλων λαών, και όχι μόνο βαλκανικών, όπως π.χ. δείχνει η συγγένειά του με τον εθνικό ήρωα των Σέρβων Marko Kraljevic και σίγουρα με το τουρκικό λαϊκό μυθιστόρημα του Köroglu (τέλος του 16ου αιώνα).

Είναι αξιοσημείωτη η άποψη ότι ο Διγενής Ακρίτης επηρέασε και δυτικές συνθέσεις όπως π.χ. το ολλανδικό ποίημα για την "Ζωή του Σωτήρος", όπου ήδη στα 1270 αναφέρεται, μεταξύ άλλων, ως παράδειγμα προς αποφυγή ο Διγενής που υπέφερε σωματικά για μια ωραία γυναίκα: η σημείωση αυτή στο ψυχωφελές ολλανδικό ποίημα δηλώνει ότι ασφαλώς ο Διγενής είχε μεταφρασθεί τον 13ο ήδη αιώνα, μάλλον στα λατινικά. Άλλες προσπά-



θεις δυτικών μελετητών που θέλουν το Βυζαντινό έπος να επηρεάζει τον Βοκάκιο (π.χ. την Θησειίδα) και τον Σαίξπηρ στον Οθέλλο, αποδεικνύονται μάλλον αβάσιμες παρά τις ομοιότητες των ερωτικών δρώμενων με τις περιγραφές του Διγενή Ακρίτα. Είναι ασφαλώς πιο πρόσφορο να αναζητηθούν οι επιδράσεις του έπους, που αποτελεί ιδιαιτερότητα ως και μέσα στην ίδια βυζαντινή λογοτεχνική παραγωγή, στα κείμενα της εποχής του.

Έτσι εύστοχα σημειώθηκε η σχέση του κειμένου του Διγενή με το ηθικοπλαστικό ποίημα του Θεόδωρου Μελιτηνιώτη (1397) αρχιδιάκονου της Αγίας Σοφίας, "Περί Σωφροσύνης", που αντλεί σκηνές και περιγραφές σχεδόν αυτολεξεί από το έπος του Διγενή. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για τις επιδράσεις που εξάσκησε ο Διγενής και η εποποιία του στο ιπποτικό βυζαντινό μυθιστόρημα του 14ου και 15ου (Βελθάνδρος και Χρυσάντζα), όπως και στην Αχιλλήιδα, ποίημα επικό του 14ου αιώνα, που μοιάζει σε όλα σε ένα είδος φράγκικου "remake" της Ακριτηίδας, φτάνει να μπει το όνομα του Αχιλλέα (όπως και του Πάτροκλου) εκεί που αναφέρεται ο Διγενής.

Πολλά επίσης ειπώθηκαν για τις σχέσεις ή επιδράσεις του Διγενή σε μεταγενέστερα βυζαντινά κείμενα όπως ο Λύβιστρος και η Ροδάμνη η ακόμη η "αλφάβητος της Αγάπης", "Η αφήγησις παράξενη" του Στεφάνου Σαχλίκη, έργα που σχετίζονται κυρίως με τα ερωτικά δρώμενα του έπους και δείχνουν την ευρεία διάδοσή του κατά τη διάρκεια όλης της Βυζαντινής ιστορίας από τον 12ον αιώνα και εδώ.

Η σχετικά μικρή απήχηση του έπους στην επίσημη τουλάχιστον λόγια λογοτεχνία κατά τα χρόνια της Τουρκοκρατίας (παρά την ύπαρξη των χειρογράφων της εποχής της Τραπεζούντας, της Άνδρου, των Αθηνών και της Οξφόρδης, Ορφάδη) δείχνουν την επίδραση της εκκλησίας σε μία παραγωγή που στα δύσκολα εκείνα χρόνια έπρεπε να αρκείται σε ψυχωφελή και ηθικοπλαστικά έργα μέτριας έστω λογοτεχνικής αξίας και που βέβαια, απομακρύνονται από τα ερωτικά πρότυπα και τα αμαρτωλά πάθη.

Έτσι η επιβίωση του Διγενή Ακρίτα στα λαϊκά πλαίσια του μεταβυζαντινού κόσμου, οφείλεται κυρίως στα τραγούδια του Ακριτικού κύκλου, που με παραλλαγές συναντάμε σε όλο τον Ελλαδικό και Ελληνόφωνο χώρο από την Κύπρο, την Κρήτη, τον Πόντο, την Καππαδοκία, τα Νησιά και την Ήπειρο (περνώντας από Πελοπόννησο, Στερεά, Θεσσαλία και Θρακομακεδονία) τραγούδια με ιδιαίτερο βάρος στο ηρωικό και πολύ λιγότερο στο ερωτικό περιεχόμενο της Ακριτηίδας.

Το πράγμα χρήζει ιδιαίτερης μελέτης (κυρίως όταν συγκρίνουμε τις επιδράσεις του έπους στην ερωτική υστεροβυζαντινή λογοτεχνία). Η μελέτη αυτή θα δείξει ότι με το πέρασμα από το ηρωικό πρώτα (γένεση του Ακριτικού κύκλου) στο ερωτικό ύστερα (σύνθεση του έπους) και τέλος πάλι στο ηρωικό στοιχείο (Δημώδη ακριτικά τραγούδια) διαγράφεται μία πορεία

που δείχνει τις προτεραιότητες και τις ανάγκες της Ελληνόφωνης κοινωνίας κατά τις διάφορες ιστορικές εποχές.

Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι η ανανέωση του ενδιαφέροντος για τα Ακριτικά μετά την ανακάλυψη των χειρογράφων του έπους από τον Σάββα Ιωαννίδη στα 1868, στο μοναστήρι της Παναγιάς της Σουμελά του Πόντου, εστιάστηκε στο ηρωικό περιεχόμενο του έργου και τροφοδότησε την σχετική λογοτεχνική παραγωγή που συνδέθηκε έτσι με τις λαϊκές παραδόσεις του Ακριτικού κύκλου.

Αυτές που είχαν μείνει ζωντανές, έστω σαν απομονωμένες νησίδες, μιας αιωνόβιας παράδοσης πρόσφορης για μεταμορφώσεις σε κάθε γωνιά της Ελληνικής γης: οι Σαραντάπηχοι της Κρήτης και οι Γίγαντες της Κύπρου (περνώντας από τους χορευτές των πολεμικών χορών του Πόντου), όλοι είχαν και έχουν πρότυπο τον Διγενή και με τα δρώμενά τους, τραγούδια και παραλλαγές, χορούς και παραστάσεις λαϊκές, προσπαθούν οι Νεοέλληνες να αναβιώσουν συμβολικά τα κατορθώματα του μεσαιωνικού ήρωα.

Πρόβλημα: μπορούμε να πούμε ότι το δημοτικό μεσαιωνικό τραγούδι (απαλλαγμένο από τα αττικιστικά στοιχεία) συνεχίζει την παράδοση του αρχαίου τραγουδιού; Αυτό διατείνεται ένας από τους πιο βαθείς γνώστες της Νεοελληνικής λογοτεχνίας ο Κ.Θ. Δημαράς.

Αν δεχτούμε την άποψη αυτή, τα ακριτικά τραγούδια που έδωσαν λαβή για την δημιουργία του λογοτεχνικού έπους του Διγενή Ακρίτη (έστω αν κι αυτό με την σειρά του δημιούργησε νέο ακριτικό κύκλο), αυτά τα πρώτα λοιπόν δημοτικά τραγούδια, αποτελούν την γέφυρα όχι μόνο ανάμεσα στον Μεσαιωνικό και τον Νέο Ελληνισμό, όπως θέλει δικαιολογημένα ο Σικελιανός, αλλά η αναφορά τους στην αρχαιότητα τουλάχιστον, όσον αφορά στους τρόπους διάδοσης και μουσικής ή χορευτικής συνοδείας (αλλά ακόμη και στην θεματική) αυτή λοιπόν η σχέση των ακριτικών με την αρχαία παράδοση, που υποψιάζεται ο Δημαράς, ανοίγει ορίζοντες μελέτης που μπορεί να καταδείξουν τόσο τα ρήγματα όσο και τη συνέχεια στα λαϊκά θεατρικά δρώμενα κι αυτό από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας.

Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι η συμβολική σημασία της πράξης του Διγενή, των κατορθωμάτων του, τον κάνει να προσεγγίζει όχι το μυστικοπαθές Βυζάντιο των καλογήρων, αλλά την ηρωική στάση του Ηρακλή (να θυμίσω ότι Βυζαντινό Πινάκιο που βρέθηκε στην αγορά των Αθηνών παριστάνει τον Διγενή να σκοτώνει τον Δράκοντα) και ακόμη πιο πολύ η νεότητα και η αποκοτιά του δείχνουν ότι πρότυπά του είναι ο Αχιλλέας και ο Αλέξανδρος.

Όπως γράφει ο Ν. Πολίτης ο Διγενής Ακρίτης παρέλαβε και ανακαίνισε το αρχαίο ιδεώδες της ανδρείας. Οι ερωτικές περιπέτειες του Διγενή από την άλλη μεριά κάνουν το έπος μέρος του τρόπου ζωής της αναγέννησης, δίνοντας κεντρικό ρόλο στην ομορφιά, στο δια βίου και μέχρι θανάτου ερωτι-



κό πάθος (χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί το έπος από τα χριστιανικά ηθικοπλαστικά πρότυπα, αλλά και από τα ελληνιστικά ερωτικά μυθιστορήματα που έχουν πάντα ευτυχές τέλος).

Είναι αξιοσημείωτο ότι κεραμικό πινάκιο από την αγορά της Κορίνθου του 12ου-13ου αιώνα απεικονίζει τον Διγενή και την εκλεκτή του σε τρυφερό εναγκαλισμό.

Άλλωστε η συνήθεια του Διγενή να μοιράζεται με το σπαθί και το σκουτάρι, με τον θαμπουρά και την κιθάρα του, τις διάφορες σημαντικές στιγμές της ζωής του "τραγουδώντας αηδονικά" έχοντας συνεργόν, λέει το έπος, την κιθάρα που "έκρουεν με πτερόν ορνέου", ενώ η κόρη δίπλα του τραγουδά και χορεύει, δείχνουν όλα αυτά τρόπο ζωής αναγεννησιακής, που πολύ απέχει από την εικόνα του εκκλησιαστικού παπαδικού Βυζαντίου.

Από την άποψη αυτή πρέπει να υπογραμμίσουμε όχι μόνο τις συχνές μνείες τραγουδιών και χορών που αναφέρονται στο έπος (στο παλάτι μάλιστα του Διγενή στον Ευφράτη έχει διευθετηθεί για τις χορευτικές εκδηλώσεις ειδικός χώρος ο λεγόμενος χορός), αλλά θα πρέπει να τονίσουμε και την πληθώρα των μουσικών οργάνων (εκτός από τα λαούτα - ταμπουράδες-κιθάρες) που απαρτίζουν (εφόσον αναφέρονται συγχρόνως) ολόκληρη ορχήστρα: εκτός από τις σάλπιγγες, τις τρομπέτες, τα βούκινα, τα τύμπανα γίνεται συχνότατα μνεία των συριγγών και φορμίγγων, κωδώνων μάλιστα χρυσών, χειροκυμβάλων και για τις επίσημες τελετές αναφέρονται και "όργανα" δηλαδή "αρμόνια" πνευματοαυλοί κινητοί που δεν είναι άλλο από μία εξέλιξη της αρχαίας ύδραυλης του Κτισιβίου και οι πρόγονοι του δυτικού "orgue", του οργάνου που οι Βυζαντινοί χρησιμοποίησαν χωρίς διακοπή σε συνέχεια των Αρχαίων κατά τις επίσημες αυτοκρατορικές τελετές. Αυτό μας δείχνει το καταστατικό της βυζαντινής αυλής, το περί Βασιλείου Τάξεως (De Ceremoniis), που οφείλομε στον λόγιο αυτοκράτορα Κωνσταντίνο του Πορφυρογέννητο (μέσα 10ου αιώνα.).

Είναι αξιοσημείωτο ότι τα όργανα αυτά και ιδιαίτερα οι συρίγγες (οι πνευματοαυλοί) αναφέρονται σε αρχοντικά και σε γιορταστικές εκδηλώσεις (γάμος της μάνας του Διγενή και του ίδιου), που γίνονται όχι σε Βυζαντινό έδαφος, αλλά σε αραβικό και συγκεκριμένα στην Συρία. Η διάδοση της ύδραυλης πρώτα και των πνευματοαυλών ύστερα σε Παλαιστίνη και Συρία είναι γνωστή και κατά τα ελληνιστικά χρόνια. "Το εν οργάνοις αινείτε τον Κύριον", ασφαλώς ιουδαϊκή συνήθεια που υιοθέτησαν οι Χριστιανοί, δείχνει τη θέση της μουσικής παρουσίας στα εκκλησιαστικά δρώμενα. Είναι όμως περίεργο το ότι το όργανο-πνευματοαυλός δεν χρησιμοποιήθηκε από την Ορθόδοξη Εκκλησία, ενώ βρήκε αμέσως την θέση του στη Δυτική, μετά από τη δωρεά, που ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος ο Κοπρώνυμος έκανε στα 757 στον Φράγκο βασιλιά Πιπίνο τον βραχύ (πατέρα του Καρλομάγνου).

Η τουρκοκρατία με την εξάλειψη της ελεύθερης κοινωνικής ζωής των πρώην βυζαντινών αρχόντων προκάλεσε την εξαφάνιση του πνευματοαυλού από την Ανατολή, όπως οι βαρβαρικές επιδρομές του 4ου-5ου αιώνα είχαν προκαλέσει την εξαφάνισή του τότε από τη Δύση, όπου ο πνευματαυλός επανήλθε ως βυζαντινό δώρο. Εκεί άλλωστε μεταλλάσσεται σε orgue και κατακτά την Καθολική εκκλησία μέχρι σήμερα. Ενώ στην Ανατολή ο πνευματαυλός παρακολουθεί την Βυζαντινή αριστοκρατία μέχρι το τέλος της (ο Διγενής είναι η τρανή γι' αυτό απόδειξη, για να ξεχαστεί αμέσως μετά.

Και μια και μιλάμε για μουσικά όργανα, που ασφαλώς συνόδευαν τα ακριτικά τραγούδια και τους ακριτικούς χορούς της εποχής, ας θέσουμε και το σχετικό τελευταίο ερώτημα:

Τραγουδιόταν άραγε το έπος (τουλάχιστον μέρος του) από περιφερόμενους βάρδους, όπως τα δημώδη ακριτικά και αν ναι, με ποιο τρόπο; Ο Αλεξίου αντίθετα από τον Morgan υποστηρίζει ότι τα μακρά αφηγηματικά κείμενα λέγονται με ένα απλό recitativo χωρίς τσακίσματα και επαναλήψεις (όπως π.χ. γίνεται με τους ποιητάρηδες της Κύπρου). Οπωσδήποτε εκείνο που είναι σίγουρο είναι ότι το έπος ή το μυθιστόρημα του Διγενή, όπως έφθασε ως εμάς (είτε στη λόγια είτε στη δημώδη μορφή του), διασώζει το κείμενο πλήθους τραγουδιών που τραγουδούσε ο Διγενής και η καλή του Ευδοκία (αυτό ήταν το όνομα της γυναίκας του) με την συνοδεία των οργάνων που περιγράψαμε και χορεύοντας πολλές φορές με κινήσεις απλωμένων πέπλων (αυτή είναι η έννοια των Πευκίων).

Η ύδραυλις, που μετά το αρχαιολογικό εύρημα του Δίου ανακατασκευάστηκε στην αρχική μορφή της από το Κέντρο των Δελφών, μπορεί ίσως να χρησιμοποιηθεί πειραματικά από μουσικοσυνθέτες, σαν τον Κουρουπό και τον Μαρκόπουλο, για την ανασύνθεση των τραγουδιών αυτών του έπους. Είναι μια πρόταση που ίσως με την βοήθεια μουσικολόγων και φιλόλογων θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί.

Η υλοποίηση από τον Ευαγγελάτο, που ανέβασε στη σκηνή το έπος του Διγενή Ακρίτα, μιας μουσικής του κειμένου από τον Χριστοδουλίδη, άσχετα βέβαια από την Ύδραυλη των Δελφών, αποτελεί ίσως ένα ελπιδοφόρο σήμα σ' αυτή την κατεύθυνση.

Η παράσταση αυτή του Ευαγγελάτου, όπως και η διασκευή του έπους από τον Νίκο Κούντουρο, υπογραμμίζει αυτό που η έρευνά μας προσπαθεί με άλλο τρόπο να αποδείξει: την θεατρικότητα και την επικαιρότητα της Βυζαντινής ηρωικής ποίησης και της ερωτικής μεσαιωνικής μυθιστορίας, μέσα στα πλαίσια μιας βαλκανικής λαϊκής πολυφωνίας. Να κλείσω τονίζοντας ότι ο ακριτικός κύκλος με τα δημοτικά ακριτικά τραγούδια από την μια και με την επική μυθιστορία από την άλλη συνδυάζει, όπως και η Comedia de l' Arte στην Ιταλία, τη λαϊκή και τη λόγια παράδοση συγχρόνως.



ΕΚΘΕΣΗ: «ΑΚΡΙΤΕΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ»

Λουΐζα Καραπιδάκη

Η έκθεση «Ακρίτες της Ευρώπης», προϊόν συνεδρίων και επιστημονικών συζητήσεων στο πλαίσιο του προγράμματος «European Acritic Heritage», απεικονίζει ένα διευρωπαϊκό -ίσως και οικουμενικό- πολιτισμικό και ιστορικό φαινόμενο εστιάζοντας στην αμφισημία του όρου «ακρίτες». Υπερασπιστές των συνόρων, «των άκρων», οι θρυλικοί φύλακες - ήρωες της Ευρώπης έχουν κοινά χαρακτηριστικά. Ζωντανοί για πολλούς αιώνες στο φαντασιακό των ευρωπαϊκών λαών, εμφανίζονται ανδρειωμένοι: υπεράνθρωποι αλλά γήινοι, νοητοί αλλά πραγματικοί, προικισμένοι με υπερφυσικές δυνάμεις αλλά και θύματα ανθρώπινων αδυναμιών. Δεν λυγίζουν ούτε ηττώνται, παρά μόνον από τον έρωτα και το θάνατο και πολλές φορές ούτε και από αυτόν τον ίδιο το θάνατο. Μυθικά υποκείμενα που φοβίζουν και στοιχειώνουν το συλλογικό φαντασιακό αλλά και αντικείμενα λατρείας και μυθοποίησης. Η έκθεση, όμως, θέλει κυρίως να προβάλλει το γεγονός ότι πέρα από (ή ταυτόχρονα με) τις διασυνοριακές αντιθέσεις και συγκρούσεις, τις αντιπαραθέσεις των στρατών και των ποικίλων πολιτικών, οικονομικών και εθνικών συμφερόντων υπάρχουν και οι γέφυρες κοινωνίας και επικοινωνίας. Τέτοιες γέφυρες που στήνουν τα τραγούδια, οι χοροί, τα πανηγύρια, η τέχνη, ο έρωτας και οι επιγαμίες, το εμπόριο, οι οικονομικές συναλλαγές και οι ποικίλες διαπολιτισμικές ανταλλαγές. Η προσοχή μας στράφηκε κυρίως στις αλληλεπιδράσεις και στις γόνιμες δημιουργικές διασταυρώσεις λαών, νοοτροπιών, συμπεριφορών και κοινωνικών προτύπων, με άξονα την πρότυπη μορφή του ήρωα ακρίτη.

Παρά τις κατά τόπους ιδιαιτερότητες, τη διαφορετική εθνικότητα, τη διαφορετική γλώσσα και θρησκεία, όλοι οι ακρίτες ήρωες χαρακτηρίζονται από τις ίδιες αρετές. Έντιμοι, πιστοί στα εθνικά ιδεώδη, με αισθήματα αλληλεγγύης, είναι βαθιά θρησκευόμενοι, γενναιόδωροι, ανδρείοι, μισούν την αδικία, έχουν όμοια προβλήματα, βρίσκουν όμοιες λύσεις, κάνουν τα ίδια ανδραγαθήματα και σίγουρα ζουν σε ένα συνεχή αγώνα με τους αντιπάλους, σε μια μεθοριακή αγωνιστικότητα που είναι και η βάση του μύθου τους. Οι περιπέτειές τους ταξίδεψαν ανά τους αιώνες και εξαπλώθηκαν σε Ανατολή και Δύση, αρχικά με τη μορφή προφορικών παραδόσεων που βαθμιαία μεταμορφώθηκαν σε γραπτή λογοτεχνική ποίηση και παρέμειναν να τραγουδιούνται απ' άκρη σ' άκρη, στα βουνά και στις πολιτείες

Η αφηγηματική κλωστή της έκθεσης, εκτός της ιστορικής εισαγωγής, της

αναφοράς στις σύγχρονες απηχήσεις (δημοτικά τραγούδια, προφορική παράδοση, θέατρο, εικαστικές τέχνες) και τα αρχαία πρότυπα του μύθου, πλέκεται γύρω από τη μορφή του Διγενή Ακρίτη, ήρωα του βυζαντινού εθνικού έπους και ζωντανού θρύλου μέχρι τις μέρες μας. Στόχος να δομηθεί η πλανώμενη μορφή του «Ακρίτη»/Διγενή, ως έμφυλου κοινωνικού, συμβολικού, θεσμικού υποκειμένου, που διάγοντας ως έφιππος αγωνιστής μυητικά και παραγωγικά τον κύκλο (με τους σημαντικότερους σταθμούς) της ζωής του, δρα, πράττει και πάσχει σε ρόλους, επαγγέλματα, επιτηδεύματα, υπηρεσίες στη συμβολική ή τοπική μεθοριακότητα, ως κοινωνικό πρότυπο ανδρός με επικέντρωση στον αγωνιστικό / μαχητικό / στρατιωτικό / ακριτικό ρόλο του μέσα στο συγκεκριμένο κατά τόπους ανθρωπογεωγραφικό, ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο.

Το τεκμηριωτικό υλικό της έκθεσης είναι πολυσύνθετο και ποικίλο: προφορικό, ακουστικό, οπτικοακουστικό, γραπτό, εικονικό και από διαφορετικές χρονικές περιόδους και τόπους. Με αφετηρία την προφορική παράδοση, μουσική και άλλη («ακριτικά» τραγούδια, παραδόσεις, θρύλοι, μαρτυρίες, βιογραφίες, ηχογραφήσεις), προχωρήσαμε στη γραπτή λόγια παράδοση (έπος Διγενή Ακρίτα / εκδόσεις-κείμενα) και τη βιβλιογραφία. Στη συνέχεια ερευνήσαμε τις εικονικές αναπαραστάσεις (γλυπτική, ζωγραφική-κοσμική και θρησκευτική, αργυροχρυσοχοΐα, κεραμική, κεντητική, ξυλογλυπτική, αρχιτεκτονική, έντυπα, φωτογραφία) καθώς και τελετουργικά, θρησκευτικά ή λαϊκά δρώμενα, αποκριάτικα και άλλα μιμητικά έθιμα (καραγκιόζης) ή τον κινηματογράφο, το θέατρο και τέλος άλλες άμεσες ή έμμεσες μαρτυρίες/ πηγές, όπως αντικείμενα (όπλα, χάμουρα, χάρτες, τελετουργικά εξαρτήματα, μουσικά όργανα, κοσμήματα κ.λπ.)

Η κεντρική ιδέα της έκθεσης απεικονίζεται σχηματικά στο εισαγωγικό πανώ της που αποτελεί ένα μεσαιωνικό χάρτη της Ευρώπης με πολλούς ήρωες να καλπάζουν σε Ανατολή και Δύση και αντίστοιχα γραπτά αποσπάσματα: Ο Αρθούρος στη Μεγάλη Βρετανία, ο Καρλομάγνος, ο Τριστάνος κι ο Ρολάνδος στην κεντρική Ευρώπη, ο Κραλί Μάρκο (που τον χρησιμοποιούν τόσο οι Σέρβοι όσο και οι Βούλγαροι), ο Ελ Σιντ στην Ισπανία και από τον Ευφράτη μέχρι το Δούναβη και σ' όλο τον ελλαδικό χώρο οι ήρωες της ελληνικής ακριτικής παράδοσης, ο Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, που είναι ο ίδιος ο Κωνσταντής, ή Ανδρόνικος, ο Γιαννάκης ή Γιάννος, άλλοτε Τσαμαδός ή Αλέξανδρος κ.ά.

Η έκθεση έχει δομηθεί σε έξι μεγάλες ενότητες, διαρθρωμένες σε επί μέρους κεφάλαια, τις οποίες θα παρουσιάσουμε εν συντομία, αφού ο εκτενής Οδηγός της έκθεσης εμπεριέχει όλο το κειμενικό και μεγάλο εικονογραφικό μέρος της.

Η πρώτη ενότητα αφορά στους διχασμούς και τις αλληλεπιδράσεις που διασχίζουν το ιστορικό σώμα της Μεσαιωνικής Ευρώπης (5ος-15ος αι. μ.Χ.).



Επιμέρους αναφορές γίνονται στη διαμόρφωση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και τις σχέσεις της με τους ποικιλώνυμους γείτονές της, στη χριστιανική Ευρώπη της εποχής, και, τέλος, στη διάχυση του Βυζαντινού Πολιτισμού.

Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάζονται οι Μαχητές των «άκρων» στην ευρωπαϊκή ακριτική παράδοση ή σωστότερα στις παραδόσεις που εμπνέονται από τον περιπετειώδη βίο του φρουρού συνοριακών γραμμών μονίμως απειλούμενων και αδιάκοπα μεταβαλλόμενων. Ξεχωριστή μνεία γίνεται στη φυσιογνωμία του πολεμιστή των άκρων. Πρόκειται για το ενσαρκωμένο ιδεώδες του ήρωα, που συμπυκνώνει όλα τα βασικά συστατικά του αξιακού συστήματος και της κυρίαρχης ιδεολογίας της εποχής του.

Στη συνέχεια, σειρά έχουν οι Ακρίτες και τα «Άκρα» της Ανατολής, ένα θέμα που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, δεδομένου ότι τα σύνορα της Αυτοκρατορίας αποτελούσαν όχι λεπτές γραμμές αλλά ολόκληρες περιοχές. Εξαιρετικής σημασίας ήταν τα ανατολικά όρια της Μεσογείου, αφού αυτά διέκριναν από τους αρχαίους χρόνους την Ευρώπη από την Ασία και, συνεκδοχικά, τον «πολιτισμό» από την «βαρβαρότητα», τον χριστιανικό από τον ισλαμικό κόσμο. Ταυτόχρονα, όμως, τα όρια λειτουργούσαν και ως σημεία πολιτιστικής συνάντησης και επικοινωνίας αυτών των διαφορετικών κόσμων, ευνοώντας την άμβλυνση των αντιθέσεων και ενθάρρυναν τη σύνθεση των διαχρονικών αξιών κάθε ξεχωριστής παράδοσης.

Η ενότητα ολοκληρώνεται με δύο κεφάλαια για το Βυζάντιο και για την Δυτική Ευρώπη. Στο Βυζάντιο, από την εποχή του Ιουστινιανού (6ος αι.), οι ακρίτες, γνωστοί ως limitanei, φρουρούν τα ανατολικά σύνορα της Αυτοκρατορίας από τις επιθέσεις των Περσών και στη συνέχεια των Αράβων, και απολαμβάνουν κοινωνικά και οικονομικά προνόμια, τα οποία θα στερηθούν από το τέλος του 11ου αι., με την εμφάνιση των Τούρκων και τη ρευστότητα των συνόρων.

Αντιστοίχως, οι ακρίτες της Δυτικής Ευρώπης είναι μισθοφόροι που φρουρούν τα σύνορα είτε έναντι των όμορων χριστιανικών κρατών είτε έναντι της μουσουλμανικής απειλής.

Στην τρίτη ενότητα, το κεντρικό θέμα, «Ακρίτες και μεσαιωνική Ακριτική παράδοση» είναι αφιερωμένο στο ηρωικό φρόνημα των ακριτών αλλά και σε διάφορες πτυχές του ιδιωτικού βίου τους. Πρόκειται για ένα πλουσιότατο υλικό που εμπλουτίστηκε στα ευρύχωρα πεδία της λαϊκής φαντασίας και εξέβαλε στη δημιουργία της ακριτικής λογοτεχνίας, τόσο της προφορικής (9ος-10ος αι.) όσο και της γραπτής (12ος-13ος αι.).

Ακολουθούν τρεις αναλυτικές αναφορές στα δημοτικά τραγούδια, τα έπη, στο μύθο και στην ιστορία. Τα δημοτικά τραγούδια αποτελούν την κιβωτό της συλλογικής ταυτότητας, σε συνδυασμό πάντα με το διαρκώς μεταβαλλόμενο ιστορικό γίγνεσθαι. Για το λόγο αυτό, οι λαϊκοί δημιουργοί των

τραγουδιών αυτών εμπνέονται γόνιμα από το βίο των ακριτών μεταδίδοντάς τον στις επερχόμενες γενιές. Από την άλλη πλευρά, τα έπη συνθέτουν τις διάφορες όψεις της ακριτικής ζωής σε ομοειδείς θεματολογικά κύκλους, οι οποίοι διαδίδονται ευρύτερα μέσω πολλαπλών διασκευών. Η μικτή γλώσσα τους μαρτυρεί τη λαϊκή καταγωγή και τη στοιχειώδη καλλιέργεια των δημιουργών τους, το περιεχόμενό τους απεικάζει την ιδεολογία των ανώτερων κοινωνικών τάξεων και της διανόησης.

Στη συνέχεια της τρίτης ενότητας, παρουσιάζονται αναλυτικά οι Ακρίτες Ήρωες: στα πλαίσια της ελληνικής ακριτικής παράδοσης ο Βασίλειος Διγενής Ακρίτης του ομώνυμου βυζαντινού έπους και των ακριτικών τραγουδιών, ο Κωσταντής, ο Πορφύρης, ο Ανδρόνικος, ο Τσαμαδός, ο Γιάννης ή Γιαννάκος ή Γιάννος, ο Αλέξαντρος, ο υιός του Αρμούρη καθώς και ο Βελισάριος, ξακουστός στρατηγός του βυζαντινού αυτοκράτορα Ιουστινιανού· ο Βλάντ Τσέπες (ο Παλουκωτής, που απετέλεσε το έναυσμα για τη μυθοποίηση του Δράκουλα από την επωνυμία του Vlad Dracul) στα Βαλκάνια· ο Κράλης Μάρκος, ένδοξος ακρίτης ήρωας της νότιας σλαβικής παράδοσης· ο Ζίγκφριντ, ήρωας του γερμανικού «Άσματος των Νιμπελούνγκεν»· ο Ρολάνδος, στρατιώτης του Καρλομάγνου, που πρωταγωνιστεί στο γαλλικό «Άσμα του Ρολάνδου»· ο Σιντ, ο Ισπανός πολεμιστής του 11ου αι. Rodrigo Díaz de Vivar's· ο Αρθούρος και οι Ιππότες της Στρογγυλής Τραπέζης (Λάνσελοτ, Περσεβάλ κ.ά.), ήρωες ενός ακριτικού κύκλου με κεντρικό χαρακτήρα τον Αρθούρο, ξακουστό στρατιωτικό αρχηγό της Μεγάλης Βρετανίας, που μέσα από τη λογοτεχνία μεταμορφώθηκε σε θρυλικό βασιλιά· ο Τριστάνος, ήρωας μιας παλαιότατης διηγήσεως με κελτικές ρίζες, στην παράδοση πολλών χωρών της Ευρώπης· ο Ogier ο Τρομερός, ήρωας των Σκανδιναβών.

Η ενότητα τελειώνει με την περιγραφή του ταξιδιού των Ακριτικών Μύθων. Μύθοι, που δεν γνωρίζουν σύνορα, παρά τις συνοριακές αντιπαλότητες, που ταξιδεύουν και διαδίδονται είτε προφορικά, ακολουθώντας τραγουδιστές, ακρίτες, στρατιώτες, προσκυνητές και εμπόρους, είτε με τη διακίνηση των χειρογράφων και την εκπαίδευση.

Επιπλέον, η πλατιά διάδοση των ακριτικών μύθων επιβεβαιώνει αφ' ενός τα κοινά εκφραστικά μέσα που χρησιμοποίησαν οι λαοί, προκειμένου να αποτυπώσουν ομόλογες ιστορικές εμπειρίες και αφ' ετέρου τη διττή λειτουργία των συνόρων όχι μόνο ως διαχωριστικών γραμμών αλλά και ως τόπων διαλόγου, σύνθεσης ή και ένωσης.

Στο σημείο αυτό γίνεται εκτενής αναφορά και στα Αρχαία Πρότυπα, που αποτελούν ανεξάντλητες πηγές έμπνευσης για τους ακριτικούς μύθους. Πολλοί ευρωπαίοι ήρωες θυμίζουν παραδόσεις σχετικές με τους ήρωες της αρχαίας μυθολογίας. Τέλος, παρουσιάζεται το Μεσαιωνικό Ηρωικό Πρότυπο και οι ποικίλες εκδοχές του που αγκαλιάζουν όλο το φάσμα της κοινω-



νικής διαστρωμάτωσης.

Στην τέταρτη ενότητα αναλύεται «Το σκηνικό» μέσα στο οποίο διαδραματίζονται οι ευρωπαϊκές ηρωικές ακριτικές ιστορίες. Το αρχιτεκτονικό και φυσικό περιβάλλον, ο καθημερινός στρατιωτικός βίος και οι «ευγενείς» ασχολίες, όπως το αρχοντικό κυνήγι και η μουσική. Σ' αυτό το σκηνικό εξελίσσεται ο περιπετειώδης και πολυτάραχος καθ' ημέραν βίος του ακρίτη, και αναδεικνύεται ο κομβικός ρόλος του οπλισμού και του αλόγου του, τα οποία συχνά προσωποποιούνται και περιβάλλονται με μυθικές ιδιότητες. Στα ίδια πλαίσια, εντάσσεται η κυνηγετική δραστηριότητα των ακριτών, ως συνέχεια των πολεμικών τους επιδόσεων και εγγύηση του κοινωνικού τους κύρους. Τέλος, στην ίδια ενότητα γίνεται αναφορά στα ομαδικά γεύματα των ακριτών, τα οποία αναδεικνύουν τη συλλογικότητα και τις πιο χαλαρές πτυχές του βίου τους.

Η πέμπτη ενότητα είναι αφιερωμένη στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ήρωα και τον κύκλο της ζωής του. Στη γέννηση και τη συχνά ηρωική καταγωγή του, στα λαμπρά νεανικά του χρόνια, στους έρωτές του, στα ανδραγαθήματα και την ευαισθησία του έως και στον ηρωικό του θάνατο. Η πολυεπίπεδη μεθοριακότητα, στην οποία κινείται ο ακρίτης ήρωας καθίσταται ανάγλυφη από την ίδια τη διγενή του καταγωγή. Αυτή η διγένεια, εξ ου και Διγενής Ακρίτης, αποτελεί και την πεμπτουσία της ύπαρξης και της δράσης του: ισόβιος υπερασπιστής παντοειδών συνόρων, μέτοχος δύο διαφορετικών πολιτισμών, φορέας θείων χαρισμάτων και ανθρώπινων αδυναμιών, υπερφυσικής δύναμης αλλά και συγκινητικής ευαισθησίας, ακαταπόνητος προστάτης των φτωχών και των αδυνάτων και ανίκητος απέναντι σε όλους τους φυσικούς και μυθικούς αντιπάλους εντέλει θα νικηθεί από τον τελευταίο του αντίπαλο, το Θάνατο.

Η τελευταία ενότητα παρουσιάζει τους ακριτικούς μύθους κατά τη μακραίωνη διαδρομή τους στο χρόνο. Σταθμός σ' αυτή τη διαδρομή υπήρξε, αναμφισβήτητα, ο 19ος αιώνας και οι ιδεολογικές και επιστημονικές ζυμώσεις και αναζητήσεις, που έφεραν στο προσκήνιο τους ακριτικούς ήρωες, περιβεβλημένους αυτή τη φορά με το ένδυμα των εθνικών ηρώων.

Η απήχηση των ακριτικών μύθων είναι ανιχνεύσιμη σε όλες τις μορφές της σύγχρονης τέχνης καθώς και στις ανεξάντλητες εκδοτικές προσπάθειες που τροφοδοτεί η ακριτική λογοτεχνία.

Έχοντας ολοκληρώσει την παρουσίαση του επιστημονικού μέρους της έκθεσης, θα αναφερθούμε στη συνέχεια στις υπόλοιπες, εξίσου σημαντικές, πτυχές της. Η έκθεση είχε έναν εκπαιδευτικό και αφηγηματικό χαρακτήρα, και τα κείμενα ήταν σε δύο γλώσσες. Το βασικό κορμό της αποτελούσαν 64 πανώ, που συνοδεύονταν από μουσειακά αντικείμενα ή έργα σύγχρονης τέχνης.

Για τις ανάγκες της έκθεσης ηχογραφήθηκαν δύο CD μουσικής με ακριτικά άσματα από την Ελλάδα, την Ισπανία, τη Βουλγαρία, τη Γαλλία και δημιουργήθηκε ένα εισαγωγικό επεξηγηματικό πολυμέσο με χάρτες και

ιστορικά στοιχεία. Ακόμη, συλλέχθηκε υλικό από λαϊκά δρώμενα, αποσπάσματα κινηματογραφικών ταινιών και θεατρικών πράξεων, με το οποίο σκηνοθετήθηκε μία ταινία από την Χριστίνα Κάτσαρη, με θέμα την απήχηση των ακριτικών μύθων στη σύγχρονη Ευρώπη.

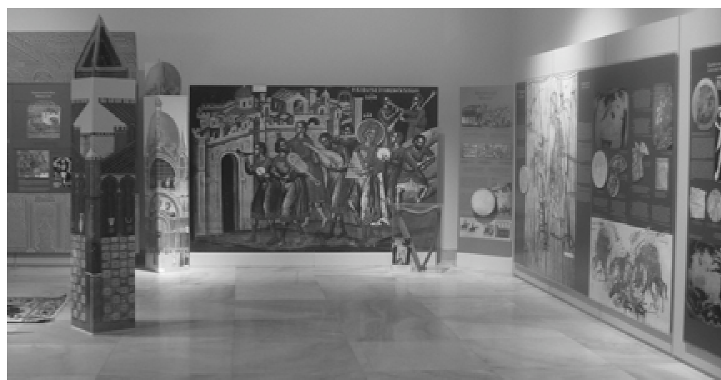
Η έκθεση εμπλουτίστηκε με αντικείμενα που προερχόταν από μουσεία και ιδιωτικές συλλογές, το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Οργάνων, το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, το Λαογραφικό Μουσείο Λάρισας, τη



1.



4.



2.



3.



5.



Λαογραφική Συλλογή του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, του Κέντρου Δελφών, τη συλλογή Ελένης Αρβελέρ, Ινούς Κωνσταντινίδη, Απόστολου και Μαρίας Αργυριάδη και τη συλλογή έργων τέχνης της Alpha Bank. Τέλος, συμπληρώθηκαν τα εποπτικά τεκμήρια με τη δημιουργία μιας ad hoc συλλογής «Acrinet», με αγορές αντικειμένων, με δωρεές και με την κατασκευή πιστών μουσειακών αντιγράφων, όπως των βυζαντινών πινακίων από την Θεοφανώ Σαραμαντή, και μουσικών λαϊκών οργάνων με τη φροντίδα του Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Οργάνων.

Η έκθεση συνοδευόταν και με εικαστικά παράλληλα. Έργα ελλήνων καλλιτεχνών που εμπνεύστηκαν από τους ακριτικούς μύθους ή συναφή θέματα παρουσιάστηκαν στην περιοδική έκθεση.

Τα χαρακτικά έργα του Σπύρου Βασιλείου «ο θάνατος του Διγενή» σε χειρόγραφο του Αγγέλου Σικελιανού.

Οι ξυλογραφίες του Βασίλη Καζάκου, εμπνευσμένες από αρπαγές που απαντούν σε αρχαίους μύθους.

Τα γλυπτά της Αλεξάνδρας Αθανασιάδη, από τη σειρά «Άλογα», που παρέπεμπαν όχι μόνον θεματικά στην έκθεση αλλά και συνειρμικά στις «άφθαρτες ύλες» που ταξιδεύουν στο χρόνο.

Οι γλυπτές ξύλινες συνθέσεις, ζωγραφισμένες με λάδι, του Τάσου Μαντζαβίνου με θέμα «Μπούλες» εμπνευσμένες από λαϊκά ελληνικά δρώμενα και σειρά μικρών ζωγραφικών ακρυλικών έργων με ήρωες-ιππείς.

Το δίπτυχο «Διγενής σ' ανατολή και δύση», λάδι του Κωστή Μουδάτσου,



6.

Λεζαντες
1. Η Έκθεση στο Musée des arts et traditions populaires
2, 3. Η Έκθεση στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού
4, 5. Πανό της Έκθεσης
6. Η Έκθεση στο Χριστιανικό και Βυζαντινό Μουσείο, διακρίνεται η ύδραυλις

ειδικά φιλοτεχνημένο για την έκθεση, ύστερα από εκτενή διείσδυση στην ακριτική παράδοση.

Το έργο του Κωνσταντίνου Κωστούρου, «Τελευταίες σημαίες ή χωρίς σύνορα», λάδι 2004 που παραπέμπει σε «νοητές», αχανείς, απέραντες συνοριακές εκτάσεις.

Τα μελάνια σε χαρτί του Νίκου Αλεξίου, «Τέσσερα σχέδια του Βασίλειου Γρηγόριεβίτς Μπάρσκι», ένα παιχνίδι στο υπαρκτό-ανύπαρκτο, στο πραγματικό-φανταστικό.

Περιελάμβανε, ακόμη, και το εικαστικό πολυμέσο του Μανόλη Ζαχαριουδάκη με τίτλο «Το χειρόγραφο του Σικάγου», ένα έργο εικονογραφημένο με κείμενο την αγγλική μετάφραση του χειρογράφου του έπους του Διγενή και εικονογράφηση εμπνευσμένη από σύγχρονους ήρωες των κόμικ ή του κινηματογράφου.

Τα αφηγηματικά κεντήματα της Μαίρης Γαλάνη-Κρητικού, που ζωντανεύουν μύθους ανατολικούς και δυτικούς, με δράκους, πύργους, ήρωες σε φανταστικά τοπία

Τα κολάζ της Ελένης και του Δημήτρη Καλοκύρη, από την εικονογράφηση του ομώνυμου παιδικού βιβλίου.

Έργα ανώνυμων και επώνυμων λαϊκών καλλιτεχνών, όπως το έργο του λαϊκού ζωγράφου Θέμη Τσιρώνη «Βασίλειος Διγενής Ακρίτας», λάδι του 1982 και ο «Ο Βασιλεύς Τσακιτζής των Ορέων», κέντημα του Σωτήρη Χρηστίδη, των αρχών του 20ού αιώνα.

Τέλος φιγούρες του θεάτρου σκιών με Μεγαλέξανδρους και καταραμένους όφηδες καθώς και τον «Διγενή και Χάροντα", έργο του 2004, του καραγκιοζοπαίχτη Δημήτρη Χατζή.

Η έκθεση «Ακρίτες της Ευρώπης» παρουσιάστηκε στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο στην Αθήνα, στο Λαογραφικό Μουσείο «Κωνσταντίνος Φρόντζος» της Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών στα Ιωάννινα, στο Πνευματικό Κέντρο Δήμου Καρπάθου, στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη, στο Musée des arts et traditions populaires στο Παρίσι, στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Γραμμάτων της Βαρκελώνης και στο Πανεπιστήμιο της Γιρόνας στην Ισπανία.

Η έκθεση θα στεγαστεί μόνιμα σε μουσειακό χώρο, στην Παλαιόχωρα της Κρήτης, ως «Μουσείο της Ακριτικής Κληρονομιάς».



Η ΗΠΕΙΡΟΣ, ΑΚΡΑΙΟΣ ΑΜΥΝΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ

Ελένη Αρβελέρ

Ο πρωταρχικός ρόλος της Ηπείρου ως προγεφύρωμα της μεταξύ Ιταλίας και Βαλκανίων επικοινωνίας, γίνεται πασιφανής για την βυζαντινή πολιτική και διπλωματία, κυρίως μετά την συρρίκνωση της Κωνσταντινοπολίτικης εξουσίας στα δυτικά σύνορα, μετά δηλαδή την πτώση της βυζαντινής Ιταλίας (1071).

Η απόσπαση του Ιλλυρικού (η επαρχιακή αυτή διοίκηση περιλάμβανε, με έδρα την Θεσσαλονίκη, το σύνολο της χερσονήσου της Αίμου εκτός βέβαια του Κωνσταντινοπολίτικου χώρου), για λόγους που οφείλονται στην εικονοκλασσική πολιτική της Κωνσταντινούπολης, πολιτική που αντιμάχονταν η Εκκλησία της Ρώμης, θεωρήθηκε ως απαρχή του σημαίνοντος συνοριακού ρόλου που θα διαδραματίσει τώρα η Ήπειρος.

Θα μου επιτραπεί εδώ να μεταθέσω λίγο τα χρονικά πλαίσια του γεγονότος και αντί του 731 να σταθώ κυρίως στο 751, στην χρονολογία δηλαδή της υποταγής του Εξαρχάτου της Ραβέννας στους Λομβαρδούς.

Η διάλυση της Βυζαντινής αυτής διοίκησης σημαίνει βέβαια το τέλος της βυζαντινής παρουσίας στα εδάφη της Κεντρικής και Βόρειας Ιταλίας (δηλαδή στα δυτικά της Αδριατικής θάλασσας), αλλά κυρίως θα έλεγα δηλώνει την ανακατάταξη των ιταλικών πραγμάτων.

Να θυμίσω ακόμη ότι τα γεγονότα της λομβαρδικής επεκτατικής προσπάθειας καθορίζουν την εξέλιξη της Βενετίας, αλλά και τις σχέσεις της ιταλικής χερσονήσου με το ανερχόμενο στρατιωτικά φραγκικό βασίλειο που αναδείχνεται ρυθμιστής μεταξύ των παπικών και λομβαρδικών συμφερόντων (το 755 ο Πιπίνος προσφέρει την Ραβέννα στην Ρώμη) και βέβαια μεταξύ των Βυζαντινών και των άλλων ιταλικών παραγόντων.

Η Βενετία στο νέο αυτό στρατιωτικοπολιτικό περίγυρο θα παίξει τον ρόλο ενδιάμεσου μεταξύ του φραγκικού βασιλείου (της μετέπειτα αυτοκρατορίας του Καρλομάγνου) και της βυζαντινής αυτοκρατορίας, πράγμα που θα αποβεί αποφασιστικός παράγοντας της οικονομικής αλλά και της διπλωματικής και στρατιωτικής ακμής της Γαληνοτάτης_ και βέβαια, από τότε, θα πω ίσως μόνο από τότε, το Βυζάντιο θα κατανοήσει οριστικά τον νευραλγικό ρόλο για την αποτελεσματική άμυνά του της καθόλου Ηπείρου

(από την Νικόπολη ως το Δυρράχιο, ηπειρωτικής και θαλάσσιας), και βέβαια των Ιονίων νήσων.

Είμαστε στην εποχή (μέσα 8ου αιώνα) όπου η αναταραχή που προκάλεσαν στον ηπειρωτικό χώρο οι σλαβικές διεισδύσεις υποχρεώνει την Βυζαντινή Αυτοκρατορία να αναθεωρήσει την ιταλική πολιτική της, που τώρα στηρίζεται κυρίως στα ναυτικά ερείσματα.

Παρά τις παράκτιες δηώσεις των σλαβικών μονόξυλων, πρέπει να μην ξεχνάμε ότι η θάλασσα έμεινε αλώβητη από τους Σλάβους_ μόνο οι Άραβες, που στην Αδριατική θα εμφανιστούν σχεδόν ένα μήνα αργότερα, θα δημιουργήσουν ανάγκη τοπικής ναυτικής κινητοποίησης, με αναδιοργάνωση των βάσεων του ακτιοφυλακτικού στόλου από το Δυρράχιο ως την Κεφαλονιά.

Το Βυζάντιο από τα μέσα του 8ου αιώνα, στρέφεται στον δυτικοελλαδικό και ηπειρωτικό ναυτικό κυρίως χώρο, για την συσπείρωση όχι μόνο των πληθυσμών που δεινοπάθησαν από τις σλαβικές επιδρομές (συγκεντρώνονται στα κάστρα, δηλαδή μέσα σε νέα αστικά κέντρα - η Άρτα, τα Ιωάννινα γνωρίζουν νέα περίοδο ανάπτυξης) αλλά και των δυνάμεων, στρατιωτικών και ναυτικών, κυρίως για την οργάνωση της άμυνάς του.

Η Κεφαλονιά αναδείχνεται σε κέντρο της νησιωτικής αλυσίδας που θα εκπροσωπεύσει την προς την Ιταλία βυζαντινή πολιτική (ο Praefectus Paulus αναφέρεται ήδη στα 809 και η περιοχή αναδεικνύεται σε στρατηγίδα επί Λέοντος Σοφού όπως μας λεει ο Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος στο De Administratio Imperii). Το θέμα Νικοπόλεως στα νότια μέρη της περιοχής μας (η τύχη ήταν δεμένη με την Κεφαλονιά και τα νησιά, πράγμα που έκανε, ορθά τον Peter Sustal να το μελετήσει συγχρόνως στο τόμο της Tabulae Imperii Bisantini) και κυρίως το θέμα Δυρραχίου στα βόρεια, θα γίνουν από τον 9ο αιώνα ιδιαίτερο μέλημα της Κωνσταντινουπολιτικής στρατιωτικής οργάνωσης.

Αυτό δείχνει, μου φαίνεται, η μνεία αρχόντων Δυρραχίου, που κατά τη γνώμη μου δηλώνουν την ύπαρξη ναυαρχικού πολεμικού σταθμού και βέβαια η παρουσία των στρατηγών Δυρραχίου (πρώτη μνεία 842/3) και Νικοπόλεως στα 899.

Η επισκόπηση αυτή μας δείχνει ότι η Ήπειρος, ακραία πια περιοχή από τα 751, όχι μόνο στα βορειοανατολικά αλλά και στα δυτικά όριά της, είναι οργανωμένη για να απαντήσει στην απειλή από ξηράς_ αυτή είναι η σημασία της παρουσίας θεματικών στρατηγών, και από θαλάσσης, όπως το δείχνει η μνεία αρχόντων (Prefectus Κεφαλληνίας και νήσων, και βέβαια Δυρραχίου). Ας σημειώσω εδώ ότι η παρουσία των διακεκριμένων μονάδων του βυζαντινού στόλου στα Ιόνια νησιά και στην Αδριατική Θάλασσα (να πω ίσως ότι νωρίς αναφέρονται και οι άρχοντες Δαλματίας), δεν έχει μόνο αμυντική αποστολή, την διαφύλαξη δηλαδή των στενών του Οτράντο (μεταξύ



Βάρης-Βρινττισίου και Δυρραχίου), ή αργότερα την απώθηση βενετικής απειλής, αλλά, και αυτό βέβαια στην εποχή της βυζαντινής ανακτητικής πολιτικής, η παρουσία του στόλου στα ηπειρωτικά και ιονικά ύδατα, δηλώνει την άμεση προς την Ιταλία διεκπεραίωση των ναυτικών και στρατιωτικών δυνάμεων: αυτή ήταν η βασική, θα έλεγα, αποστολή της περιοχής, καθόλη σχεδόν την περίοδο που καλύπτει η Μακεδονική δυναστεία.

Να θυμίσω ότι ο Βασίλειος Α' απώθησε την αραβική απειλή από την Αδριατική, και ότι αυτός άρχισε το έργο της ανάκτησης της Ιταλίας που αδιάλειπτα συνεχίστηκε ως τον Κωνσταντίνο Μονομάχο (μέσα 11ου αιώνα) παρόλα τα διακυμαινόμενα αποτελέσματα της επιχείρησης; Εκείνο που πρέπει εδώ να σημειωθεί ωστόσο, είναι ο ρόλος προγεφυρώματος προς Ιταλία που ποτέ δεν έπαψε να παίζει η Ήπειρος, καθώς επίσης το ότι, παρά τις αντιξοότητες των καιρών, η Βυζαντινή Αυτοκρατορία ποτέ δεν παραιτήθηκε από τα δικαιώματά της στην Ιταλία: όταν οι βυζαντινοί στρατοί υπό τον Μανιάκη και άλλους λιγότερο γνωστούς στρατηγούς αργότερα (11ο αιώνα) εγκατέλειπαν την νορμανδική πια Ιταλία (στα 1071 πέφτει η Βάρις), στην Ήπειρο αποβιβάζονταν, και εκεί εύρισκαν ανακούφιση και πρώτη ανάπαυση σε βυζαντινό έδαφος.

Επίσης, όταν οι στρατοί των Κομνηνών αντιμετώπιζαν τους αλαζονικούς Νορμανδούς και αργότερα τους Βενετούς (στον 12ο κυρίως αιώνα), από την Ήπειρο και την γειτονική Κέρκυρα (που αυτή την εποχή αντικατέστησε την Κεφαλονιά στο ρόλο στρατηγικού κόμβου στην περιοχή) έβρισκαν τις δυνάμεις αντίστασης και αντεπίθεσης. Ας θυμίσω λοιπόν ότι τα βυζαντινά στρατεύματα με τον μεγαλεπήβολο Μανουήλ Κομνηνό που ονειρεύτηκε να ενώσει τις δύο Ρώμες (την Κωνσταντινούπολη και την αρχαία Ρώμη) υπό την εξουσία του, έφτασαν ξεκινώντας από την Ήπειρο, για τελευταία φορά στην Αγκώνα, στα 1155. Αυτή είναι η τελευταία βυζαντινή ιταλική δόξα.

Τα νορμανδικά, τα βενετικά και τα δυτικά επιτεύγματα κατά του Βυζαντίου που είχαν για απαρχή τις κακώσεις στον ηπειρωτικό χώρο θα πάρουν την τραγική για το Βυζάντιο τροπή που ξέρουμε, με την 4η Σταυροφορία, που δηλώνει το ανήκουστο: δηλαδή την από Χριστιανούς κατάλυσή της παγκόσμιας αυτοκρατορίας των Χριστιανών, εννοώ το Βυζάντιο.

Η μετέπειτα εποχή θα καθορίσει στην Ήπειρο τα πλαίσια μιας τοπικής, θα έλεγα, εξέλιξης παρά τα μεγαλειώδη σχέδια του Δεσποτάτου που φέρει το όνομα της. Η Παλαιολόγεια πολιτική (κυρίως του Μιχαήλ Η' αλλά και του Ανδρόνικου Β' θα εκδηλώσει ουσιαστική μέριμνα για την Ήπειρο, κυρίως στα πλαίσια του Αντιανδεγαβικού αγώνα, αλλά, ας μου επιτραπεί να πω, ότι η Ήπειρος προοδευτικά αποξενώνεται καθόλη αυτή την εποχή από την βυζαντινή κρατική σφαίρα_ φέρεται προς τον κόσμο που αντιπροσωπεύει αντικρουόμενα συμφέροντα ιταλογενών και λατινογενών κυρίως δυ-

νάμεων (εννοώ μεταξύ άλλων τους τοπικούς άρχοντες της εποχής). Άλλωστε η μετακίνηση των αλβανικών φύλων που τοποθετείται σε αυτή την εποχή, θα προσδώσει ιδιάζουσα μορφή στην οργάνωση του ηπειρωτικού χώρου (αυτό δείχνει η μνεία των σεβαστών) με την προσπάθεια των Βυζαντινών να πλαισιώσουν και να χρησιμοποιήσουν για τις στρατιωτικές τους ανάγκες τα αφύλαρχα αυτά γένη, όπως γράφει ο Κατακουζηνός.

Το Βυζάντιο φέρεται όμως πια προς το τέλος του ελεύθερου βίου του η τουρκική κατάκτηση θα καλύψει τον χώρο στα μέσα του 15ου αιώνα. Οι βυζαντινογενείς πληθυσμοί και λαοί με προεξάρχοντα παράγοντα το ελληνικό στοιχείο, θα διατηρήσουν αλώβητη την πολιτιστική παράδοση της Αυτοκρατορίας που τα φώτα της θα φωτίσουν τώρα την εγωιστικά αναγεννώμενη Δυτική Καθολική Ευρώπη. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια διαγράφεται η ηπειρωτική ιστορία, απόηχος της καθόλου βυζαντινής ιστορίας, στον αγώνα επιβίωσης. Γιατί, όπως είναι γνωστό, το πιο σημαντικό κατόρθωμα της χριστιανικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας του μεσαιωνικού Ελληνισμού, της αυτοκρατορίας που ονομάζουμε σήμερα (ανιστόρητα βέβαια) Βυζάντιο, είναι ο διαρκής και, θα έλεγα, πολυμέτωπος αγώνας εναντίον των ασιατικών και αργότερα των λατινικών εχθρών, εναντίον των ποικιλώνυμων εισβολέων.

Από την εποχή που οι μετακινήσεις των πληθυσμών (των γερμανικών, των ουνικών φυλών και ιδιαίτερα των Σλάβων), διαμόρφωσαν τον βαλκανικό χώρο με το βουλγαρικό βασίλειο σαν αντίμαχη δύναμη της βυζαντινής αυτοκρατορίας (δηλαδή τέλους του 7ου αιώνα) και αφότου η αραβική κατάκτηση απέσπασε από την βυζαντινή αυτοκρατορία τις νότιες ασιατικές και αφρικανικές περιοχές της (μέσα του 7ου αιώνα με την ίδρυση του κράτους των Ομεϊάδων στην Δαμασκό και ύστερα στην Κόρδοβα), το Βυζάντιο οργανώνει τα σύνορά του για μια αδιάλειπτη και διηνεκή άμυνα.

Αυτή είναι η σημασία της διοικητικής οργάνωσης των θεμάτων των ναυτικών και των ηπειρωτικών στρατιωτικών περιοχών αμέσου κινητοποίησης, που με το δίκτυό τους καλύπτουν, πριν από το τέλος κιόλας του 8ου αιώνα, το σύνολο του αυτοκρατορικού χώρου. Αυτός είναι ο λόγος της αμυντικής οχυρωματικής οργάνωσης των μεθοριακών περιοχών, και εδώ πρέπει να ειπωθεί ότι τα ετήσια κούρσα των αραβικών στόλων μετέτρεψαν σε συνοριακή γραμμή από άκρου σε άκρο τις ακτές και παραλίες της αυτοκρατορίας (εκτός από τον Εύξεινο Πόντο). Αυτός τέλος ήταν ο στόχος που επεδίωκε η Εκκλησία με την δημιουργία επισκόπων σε παραμεθόρια πολίσματα, αυτά που η στρατηγική τους σημασία ανεδείκνυε συχνά σε κέντρα αστικά με αγορές, οχυρώματα και κάστρα, με σημαίνοντα στρατιωτικό, αλλά και οικονομικό βίο, κυρίως βέβαια κατά την περίοδο ειρήνευσης που βοηθούσε τις διασυνοριακές ανταλλαγές μεταξύ πρώην αντίμαχων πληθυσμών.

Με τις γενικές αυτές παρατηρήσεις θα ήθελα να επισημάνω ότι η μελέτη



του αμυντικού ρόλου της όποιας περιοχής της αυτοκρατορίας από τα χρόνια της μεταϊστουνιάνειας εποχής και εδώ, θα πρέπει να εξετάσει πρωταρχικά την φυσική και τεχνική οχύρωση, την κατασκευή δηλαδή των οχυρωματικών έργων της περιοχής (ήδη το Περί Κτισμάτων του Προκοπίου μας δείχνει την έκταση αλλά και το βάθος της αμυντικής ιουστινιάνειας γραμμής των φρουρίων) και για αυτό, πράγμα αδύνατο τώρα ακόμη, θα πρέπει να ερωτηθούν τα αρχαιολογικά αδιάψευστα τεκμήρια, αν και όπου υπάρχουν. Έτσι μόνο θα γίνει νομίζω μια ορθή αξιολόγηση των συχνά μεγαλεπήβολων οχυρωματικών προγραμμάτων, κατασκευών και επισκευών που επιστρατεύουν στο βυζαντινό κράτος τον λαό (η περίφημη καστροκτισία) αλλά και την Εκκλησία. Είναι γνωστός ο ρόλος των επισκόπων (οι κτιτορικές επιγραφές το τεκμηριώνουν αδιάψευστα) στις κατασκευές όχι μόνο κοινωφελών έργων αλλά και οικοδομήσεων στρατιωτικής υφής.

Ακόμη θα πρέπει να ερωτηθούν οι θεσμοί που το κράτος εφευρίσκει και εφαρμόζει για την σύσφιξη και εδραίωση των δυνάμεών του, και βέβαια, αλλά αυτό είναι νομίζω αυτονόητο, θα πρέπει να αναφερθούμε και στην ψυχική προετοιμασία στρατού και λαού για την ανάληψη δυσχερούς και συχνά αμφίβολου ως προς το αποτέλεσμα αγώνα. Οι δημηγορίες των αυτοκρατόρων και στρατηγών (είχα την τύχη να βρω και να δημοσιεύσω αυτή του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου προς τα ανατολικά στρατεύματά του), τα εμψυχωτικά συνθήματα - ο Λέων ο Σοφός στα "Τακτικά" του μας βεβαιώνει ότι το πιο καίριο ήταν το "Ο Σταυρός νικά", είναι πολύτιμες πηγές για το θέμα αυτό.

Η σκέπη τέλος της Οδηγήτριας, της Υπερμάχου στρατηγού, που υπό την προστασία της δρούσε και ενεργούσε, ο πάντα σταυροφορικός βυζαντινός στρατός, αποτελούσαν την αμυντική ασπίδα του βυζαντινού κράτους που είχε για σκοπό και για αποστολή την σωτηρία της Χριστιανοσύνης: οι λέξεις Ρωμαίος και Χριστιανός είναι στο Βυζάντιο ταυτόσημε, ο εν Χριστώ τω Θεώ Βασιλεύς και Αυτοκράτωρ Ρωμαίων (αυτός είναι ο επίσημος τίτλος των βυζαντινών βασιλέων) είναι ο προστάτης και αμύντωρ, ο οικιστής της οικουμένης - της χριστιανοσύνης δηλαδή στο σύνολό της - είναι ο νικοποιός στον υπέρ των ομοφύλων και ομοθρήσκων, τέκνων και αδελφών αγώνα.

Μετέφερα εδώ αυτολεξεί όσα λεει ο ίδιος ο αυτοκράτωρ Λέων ο ΣΤ' για την άμυνα του Έθνους των Χριστιανών. Γιατί ο Λέων είναι ο αυτοκράτορας που ιδιαίτερα μερίμνησε για την οργάνωση των μεθοριακών περιοχών της αυτοκρατορίας (κυρίως στα μακρινά ασιατικά σύνορα). Είναι αυτός που στην περιοχή μας οργάνωσε το Θέμα Κεφαλληνίας και που στα τέλη του 9ου αιώνα διεξήγαγε τον κατά των Βουλγάρων του Συμεώνος δυσχερή αγώνα. Στα χρόνια του, ο Λέων ο Χοιροσφάκτης ανέλαβε όλες τις μετά του αλα-

ζόνος Συμεών επίπονες διαπραγματεύσεις, κυρίως ύστερα από την ήττα των Βυζαντινών στο Βουλγαροφύγο στα 896. ο ίδιος ο Χοιροσφάκτης μας λεει ότι επενέβη λίγο αργότερα επίσης, στο 904, όταν η Θεσσαλονίκη έπεσε στα χέρια των Αράβων (την άλωση αυτή περιγράφει στο έργο του ο Καμενιάτης). Ο Χοιροσφάκτης επεμβαίνει λοιπόν τότε για να αποσπάσει από τον Βούλγαρο "ως λοβόν εκ στόματος λέοντος", τριάντα φρούρια του Δυρραχίου. Φαίνεται ότι ο Συμεών, αυτός ο ελληνομαθημένος Βούλγαρος ηγεμόνας (έζησε χρόνια στην Κωνσταντινούπολη, ο Λιουτπράνδος τον αποκαλεί μάλιστα "semi-graecum"), είχε καταφέρει να προσαρτήσει περιοχή της Βορείου Ηπείρου κατά την πρόοδο του εναντίων των Βυζαντινών, αυτή ακριβώς που απέσπασε όπως λεει στις επιστολές του Χοιροσφάκτης.

Το περιστατικό το ανέφερα δια μακρών για να επισημάνω τον πρωτεύοντα ρόλο που διαδραμάτισε η Ήπειρος -η Παλιά και η Νόνα, η νέα, αυτή δηλαδή που περιλαμβάνει στα Βυζαντινά χρόνια όλο το νότιο τμήμα του θέματος Δυρραχίου και όλο το βόρειο του θέματος Νικοπόλεως -στην άμυνα της αυτοκρατορίας. Ο ρόλος αυτός εκφράζεται τόσο στα σύνορα τα ηπειρωτικά, κυρίως εναντίον των σλαβικών και ιδιαίτερα βουλγαρικών διεκδικήσεων, όσο και στις θάλασσες, την Αδριατική και το Ιόνιο.

Η ύπαρξη στρατηγού στην Ιεριχώ (το αρχαίο Ωρικό) και στη Δρουγουβιτία στα χρόνια του Τσιμισκή, είναι αποκύημα της αναβάθμισης της περιοχής στα στρατιωτικά πράγματα της εποχής (10ος αιώνας). Ας θυμίσω τον πρωτεύοντα ρόλο που έπαιξε η περιοχή μας ένα σχεδόν αιώνα μετά από τον κατά του Συμεών αγώνα, στην διαμάχη μεταξύ Σαμουήλ και Βασιλείου Β' του Βουλγαροκτόνου.

Να πω συνοπτικά ότι ο Σαμουήλ γίνεται κύριος της Διόκλειας και του Δυρραχίου στα 998 - αφήνει εκεί τον γαμβρό του, Ασώπτιο, που δεν είναι άλλος από τον γιο του Δούκα της Θεσσαλονίκης Γρηγορίου Ταρωνίτη. Η πόλη θα παραδοθεί στο 1005 στους βυζαντινούς από τον βυζαντινογενή αυτό ηγεμόνα της, και στην περιοχή της θα πέσει στο 1018, μαχόμενος κατά των Βυζαντινών, ο Βούλγαρος Βλαδισλάβος, πράγμα που όπως γράφει ο Ψελλός σήμανε ότι "από τότε τω βασιλεία τα των Βαρβάρων υπέκυψε". Εδώ δηλαδή, στην περιοχή του Δυρραχίου, γράφτηκε η τελευταία σελίδα του βουλγαρικού κράτους που στο εξής θα αποτελέσει τμήμα αναπόσπαστο της βυζαντινής αυτοκρατορίας.

Ο κατά των Βουλγάρων αγώνας απεικονίζει τον ρόλο της Ηπείρου εναντίον του από ξηράς, του ηπειρωτικού θα έλεγα, κινδύνου. Ο αγώνας κατά των Αράβων και κατά των από την Ιταλία εισβολέων απεικονίζει την από θαλάσσης άμυνα που ασκεί αδιάλειπτα η ναυτική Ήπειρος. Οι θαλάσσιες και οι νησιωτικές άκρες (εννοώ εδώ κυρίως την Κέρκυρα) θα διακριθούν στον αγώνα εναντίον των από την Αφρική Σαρακηνών και δύο αιώνες αργό-



τερα κατά των εξ' Ιταλίας εχθρών: Νορμανδών, Βενετών, Φράγκων και άλλων Σταυροφόρων.

Να τονίσουμε ωστ ό σο ότι η στρατηγική θέση της Ηπείρου και όχι μόνο της παράκτιας (κι αυτό καθόλη τη διάρκεια του βυζαντινού βίου της) αλλά και της ηπειρωτικής, αναβαθμίζεται κι΄ αυτό χάρη στον έλεγχο των θαλασσίων οδών (το, Δυρράχιο είναι εξέχουσα ναυτική βάση) και λόγω της εμπορικής εκμετάλλευσης της Αδριατικής. Η Ήπειρος είναι δηλαδή πόρτα του Βυζαντίου με τη Δύση ιδιαίτερα συνδεδεμένη με την ιταλική πολιτική της αυτοκρατορίας, όπως τονίσαμε αρχίζοντας.

Για να καταλάβουμε τη στρατηγική σημασία της Ηπείρου για το Βυζάντιο πρέπει να θυμηθούμε ότι ο κόσμος της Αδριατικής θάλασσας είναι διχασμένος πρώτα λόγω της διαφορετικής πολιτιστικής καταγωγής των πληθυσμών του (Τα ανατολικά παράλια ανήκουν στην ελληνική-ελληνογενή ζώνη, ενώ τα δυτικά στη ρωμαιοκαθολική) και ύστερα λόγω των διαφορετικών θρησκευτικών πεποιθήσεων, παρά την κοινή χριστιανική πίστη. Στα ανατολικά της Αδριατικής η Ορθοδοξία και στο δυτικά της η καρδιά του Καθολικισμού. Σε αυτόν τον πνευματικό διαχωρισμό ανάμεσα σε ανατολική και δυτική Αδριατική, πρέπει να προστεθεί και ο διαχωρισμός που υπαγορεύουν τα οικονομικοπολιτικά συμφέροντα καθορίζεται από την έλξη της Βενετίας (και αργότερα της Ραγούσας) από τη μια μεριά, και από τα βυζαντινά εμποροοικονομικά ενδιαφέροντα που γεφυρώνουν την Κέρκυρα και την Ήπειρο ως το Δυρράχιο με την Νότια Ιταλία ως την Αγκώνα, από την άλλη.

Τον διαχωρισμό που μοιράζει την Αδριατική σε ζώνες την ανατολική και δυτική και τη βόρεια και τη Νότια δηλαδή τη βυζαντινή και λατινική, και τη βυζαντινή και βενετική, διαγράφει εικονικά ένας σταυρός στο κέντρο της Αδριατικής που το κάθε του σκέλος ορίζει αντίμαχες παραδόσεις και συμφέροντα στην καρδία του σταυροδρομιού, η βυζαντινή Ήπειρος. Να γιατί μίλησα για νευραλγική περιοχή και για στρατηγική θέση. Ιδού γιατί μέλημα της αυτοκρατορίας στάθηκε από καταβολής η αμυντική οργάνωση του χώρου και κυρίως θα έλεγα, η ναυτική του εμπέδωση, με προεξέχοντα κόμβο το Δυρράχιο.

Το λιμάνι του Δυρραχίου είναι η πόρτα της Κωνσταντινούπολης προς τη Ρώμη και σταθμός υποχρεωτικός στις επικοινωνίες, όχι μόνο μεταξύ των Αδριατικών ακτών ή μεταξύ των δύο Χριστιανικών πρωτευουσών της εποχής, αλλά και του δρόμου που διέσχιζε τη Θεσσαλονίκη. Εννοώ την Εγνατία οδό που διασταυρώνονταν ακριβώς στην πόλη της Θεσσαλονίκης με τον διαβαλκανικό δρόμο αυτόν που μας γνωρίζει ο Πορφυρογέννητος στο De Adminstratio Imperil και που οδηγούσε προς το Βελιγράδι αλλά και πάντα από την Θεσσαλονίκη, προχωρούσε προς τις Παραδουνάβιες χώρες και από

και προς τις βόρειες περιοχές του Ευξείνου. Είναι λοιπόν λογικό η βυζαντινή Ήπειρος να βρίσκεται σε περίοπτο θέση αμύνης των Βυζαντινών πραγμάτων, κάθε φορά που διασταυρούμενα συμφέροντα προσέγγιζαν την μια με την άλλη τις Ιταλικές δυνάμεις (ή γενικότερα τις δυτικές λατινικές δυνάμεις), ή και με τους βαλκανικούς γείτονες του Βυζαντίου.

Η εξωτερική πολιτική της Βενετίας αλλά και η φραγκική προσπάθεια διείσδυσης στα Βαλκάνια (κυρίως μετά την τέταρτη Σταυροφορία) καθορίζουν τον αποφασιστικό ρόλο που έπαιξε η Ηπειρος στα πράγματα της εποχής του πολυμέτωπου αγώνα που διεξάγει το Βυζάντιο: έτσι ονομάζω την εποχή από τους Κομνηνούς και εδώ (τέλος δηλαδή του 11ου αιώνα και μετά) όταν Νορμανδοί, Βενετοί, και Σταυροφόροι απ' τη δύση, συναγωνίζονται με τους Σελτζούκους στην ανατολή και με τους Πετσενέγους στο βορρά, για να ταπεινώσουν την μεγάλη αυτοκρατορία, το παγκόσμιο ακόμα τότε Βυζάντιο. Κι' αυτό για να μην προσθέσω, για να μή μιλήσω και για τους βαλκανικούς λαούς -τους Βουλγάρους κυρίως- που μέσα στην σταυροφορική ταραχή βρήκαν την ευκαιρία ν' ανασυστήσουν το διαλυμένο από τον Βασίλειο Βουλγαροκτόνο κράτος τους; ή ακόμη και για τους ατίθασους Βλάχους της Πίνδου που αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κεκαυμένος στο Στρατηγικό του. Αυτοί που με τις μετακινήσεις των αλβανικών φύλων, λίγο αργότερα, προς το νότο, θα δημιουργήσουν στις βυζαντινές αρχές πρόβλημα διοικητικής αφομοίωσης.

Ανακατατάξεις πληθυσμών θα γνωρίσει η Ηπειρος χωρίς όμως ποτέ να πάψει ν' αναφέρεται στην Κωνσταντινούπολη και να υπηρετεί κατά το δυνατόν τα συμφέροντά της.

Η πολιτική αυτή φάση εγκαινιάζεται, θα έλεγα, με την νορμανδική επίθεση του 1081 εναντίον της Ηπείρου: έχει σαν επακόλουθο την μέριμνα του Αλεξίου Κομνηνού για την άμυνα της περιοχής και θεαματικά αποκαλύπτει τους στόχους της βενετικής πολιτικής. Ας αναφέρω βιαστικά την αμυντική του Αλεξίου Κομνηνού, πριν σταθώ λίγο εκτενέστερα στα βενετικά σχέδια. Να θυμίσω πρώτα ότι όταν ο Αλέξιος Α' έστειλε τον στόλο του εναντίον των Νορμανδών, τότε που λεηλατούσαν και εδήωναν την περιοχή στα 1081/2, σχεδιαγράφησε μας λέει η Αννα Κομνηνή με το χέρι τους τις ναυτικές ακτές της Ηπείρου για χρήση του αρχιναύαρχου Δούκα.

Ο αυτοκρατορικός αυτός πορτουλάνος δείχνει όχι μόνο τις ναυτικές γνώσεις του Αλεξίου, αλλά θα έλεγα την σημασία της περιοχής στα ναυτικά γενικά πράγματα. Είναι γνωστή η μέριμνα του Αλεξίου να απελευθερώσει την Ηπειρο και τα άλλα εδάφη από την νορμανδική κάκωση τόσο την ναυτική (αυτό τον έφερε προς την βενετική συμμαχία στα 1081, θα το αναφέρω διεξοδικώτερα) αλλά και την ηπειρωτική. Αυτό τον οδήγησε να οργανώσει στα 1108 εναντίον του Βοημούνδου τα ηπειρωτικά ερίσματα που αναλυτικά



περιγράφει η Αλεξιάδα: σχηματίζουν σθεναρή αμυντική αλυσίδα, που με τη σειρά της θα γίνει, στα χρόνια ειρήνευσης, ο σκελετός του οδικού και εμπορικού αστικού δικτύου της περιοχής. Μιλώ για Αυλώνα, Ιεριχώ, Κάνινα αλλά και για την Πέτρουλα και βέβαια «τας περί το Αρβανον κλεισούρας». Οι γνώστες του βορειοηπειρωτικού χώρου και της ιστορίας του θα αναγνωρίσουν εδώ όχι μόνο τον αμυντικό κλειό που από τα παράλια προχωρεί προς τα δύσβατα των αλβανικών κλεισουρών, αλλά και την για πρώτη φορά στα βυζαντινά κείμενα αναφορά του Αρβάνου που με την περίφημη μνεία του κόμητος της Κόρτης στην περιοχή του, δημιούργησε όχι βυζαντινό αλλά βυζαντινολογικό πρόβλημα (υπονοώ την διένεξη Ducellier και Βρανούση.

Η πολιτική του Αλεξίου του Κομνηνού υπέρ της Ηπείρου είναι γνωστή όχι μόνο από την ναυτική και άλλη άμυνα που οργάνωσε, αλλά και από τα οικονομικά μέτρα που δείχνουν την μέριμνά του για την περιοχή. Απήχηση βρίσκουμε στα κατοπινά ηπειρωτικά Χρονικά (Χρονικό Αργυροκάστρου ή Δρυόπιδος) και Δίπτυχα τα σχετικά με την αναδιοργάνωση των Εμποροπανηγύρεων από τον πρώτο Κομνηνό (βλ. C. Asdracha “Les Foires en Epire”, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 32, 3: XVI Internationalen Byzantinisten Kongress, Akten II, Viene 1981/82, σσ. 437-446). Πρέπει να περιμένουμε την βασιλεία του Ανδρόνικου Παλαιολόγου στον 14ον αιώνα για να διαπιστώσουμε και πάλι το αυτοκρατορικό ενδιαφέρον σχετικά με την οικονομική ζωή στην Ηπειρο. Το χρυσόβουλο του 1321 υπέρ της μητροπόλεως Ιωαννίνων καθώς και οι πληροφορίες του Χρονικού για το κομμερίκιο του Ζαμβρινού, το αποδεικνύουν με τρόπο εύγλωττο.

Θα ήθελα να κλείσω αυτήν την κάπως σχηματική διαχρονική επισκόπηση του αμυντικού ρόλου της Ηπείρου με μια παρατήρηση που αφορά την Βενετία και την πολιτική της στην περιοχή αλλά που εξηγεί κατά τρόπο διαφωτιστικό τις σχέσεις της Βενετίας με το Βυζάντιο και συνακόλουθα την εξέλιξη των ηπειρωτικών πραγμάτων κυρίως μετά την τελική χειραφέτηση της Βενετίας, από το Βυζάντιο εννοώ, μετά τα μέσα grosso-modo του 10ου αιώνα. Εγραψα αλλού και το επαναλαμβάνω εδώ ότι:

Η Βενετία, εγκλωβισμένη στο βάθος του Αδριατικού κόλπου έπασχε αδιάλειπτα από ιστορική κλειστοφοβία. Κι αυτό γιατί η επικοινωνία της με τη Μεσόγειο εξαρτιόταν από τη δύναμη που εξέλεγχε τα στενά του Οτράντο. Ετσι, όταν το Βυζάντιο κρατούσε τα κλειδιά των Στενών ελέγχοντας με το Δυράχιο και τη Βάρη τις δύο ακτές του περάσματος, η Βενετία ήταν υποχρεωμένη από τη μια να στραφεί προς το εσωτερικό (τις χώρες που σχημάτιζαν τη γερμανική αυτοκρατορία), παίζοντας τον ρόλο état tampon μεταξύ Ευρώπης και Βυζαντίου) και από την άλλη ήταν υποχρεωμένη με τη δύναμη που της επέτρεπε το άνοιγμα των θαλάσσιων δρόμων, δηλαδή με το Βυζάντιο.

Η Βενετία προσεγγίζει το Βυζάντιο όταν τα Στενά περνούν στον έλεγχο των Νορμανδών στα 1081, και αντίθετα εγκαταλείπει την βυζαντινή συμμαχία όταν η αυτοκρατορία διεκδικεί την εξουσία και στις δύο ακτές της Αδριατικής. Ο πρώτος βυζαντινοβενετικός αντινορμανδικός άξονας αποβλέπει να κρατήσει την Ήπειρο έξω από τη νορμανδική προσβολή του 1081/2: εκόστισε στο Βυζάντιο την απαρχή της υποταγής του σε ξένη δύναμη εξ αιτίας των οικονομικών, των φορολογικών και των ναυτικών παραχωρήσεων προς τη Βενετία που προβλέπει το χρυσόβουλο του 1081/2 του Αλεξίου Κομνηνού. Οπωσδήποτε αυτό δεν εμπόδισε, ένα αιώνα αργότερα, όταν ο Μανουήλ Κομνηνός εδραίωσε την εξουσία του στα Στενά του Οτράντο, την Βενετία να συνάψει την νορμανδική συμμαχία και να επιδοθεί σε πειρατικές κατά του Βυζαντίου επιχειρήσεις αρχίζοντας όπως πάντα από την Ήπειρο και τα γειτονικά νησιά, ιδιαίτερα την Κέρκυρα.



PORTRAITS DES HÉROS DE L' ÉPOPÉE BYZANTINE EN CAPPADOCE

Nicole Thierry

Du VIIe au X^{e} siècle, les provinces orientales de l'Empire byzantin, à l'est de l'Euphrate et du Taurus ont été occupées par des émirats arabes du Califat de Bagdad. Entre les émirats et les petits thèmes byzantins s'échelonnaient des principautés et royaumes arméniens et géorgiens. Sur la zone frontalière, large et mouvante, se pratiquait un nouvel art de la guerre, dite guerre akritique, *succession d'attaques et raids dévastateurs dont la soudaineté jouait un rôle capital, obligeant l'ennemi à une surveillance extrême*.

Mais les grandes expéditions de reconquêtes se caractérisaient par une organisation et une stratégie particulières, comprenant l'emploi d'une cavalerie cuirassée de cataphractaires (mentionnée par les chroniqueurs arabes à partir de 954).

Ces guerres avaient également la couleur d'une guerre sainte, c'était la lance du prophète contre la croix. Les souverains s'envoyaient des messages de provocation, le clergé priait et accompagnait les soldats. On croyait à l'intervention des saints militaires et des archanges au cœur des combats.

La Cappadoce joua le rôle de plate-forme stratégique, Césarée, la capitale étant à la fois quartier général et centre de groupement des troupes de l'Armée d'Asie. Au X^{e} siècle, la puissante famille cappadocienne des Phocas s'illustra à la tête de cette armée.

Les guerres syriennes des grands chefs de guerre, Nicéphore Phocas, son frère Léon, son cousin et successeur, Jean Tzimiskès, puis de Basile II, sont considérées comme la page la plus belle de l'histoire militaire médiobyzantine. Elles constituent *L'Epopée byzantine* (Gustave Schlumberger).

La plupart des héros de ce temps ont été représentés dans une église rupestre de Cappadoce qui commémore les campagnes de 964 et 965. L'église dite «de Nicéphore Phocas» est située à Çavuşin, près de la basilique martyriale protobyzantine de St-Jean-Baptiste, qui avait donné lieu à un pèlerinage local important, et à de nombreuses fondations religieuses voisines, dont celle des Phocas, la Nouvelle Tokali kilise, à Göreme (*ca* 950-960).

À Çavuşin, les figures historiques entrent dans la composition d'une scène en deux parties qui occupent l'angle nord-est de l'église (fig.1).



Fig.1 . Église de Nicéphore Phocas à Çavuşin. Vue générale de la composition historique (Sch. N. Thierry)

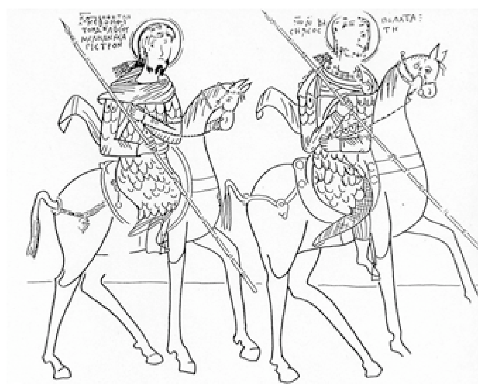


Fig. 2. Çavuşin. Absidiole nord. La famille impériale (Sch. N. Thierry)



Fig. 3. Çavuşin. Paroi nord. Jean Tzimiskès et Mélias (Sch. N. Thierry)

La première partie est à droite, dans l'absidiole nord, où l'on a représenté la famille impériale comme dans une tribune (fig. 2). Au centre se tiennent Nicéphore Phocas, le général vainqueur de 52 ans, et son épouse, la jeune impératrice Théophano, veuve de Romain II; à la droite de l'impératrice se trouve son fils aîné Basile II, co-empereur alors âgé de 7 ans; à la gauche de Nicéphore se trouvent son père (le césar Bardas), âgé d'environ 80 ans, et son frère cadet (le curopalate Léon). Au-dessus du couple impérial, on a écrit une *euphémia: Seigneur, protège toujours nos pieux empereurs, Nicéphore et Théophano, notre souveraine.*

Au-dessus de l'absidiole, sur la paroi orientale, on a reproduit l'image bien connue de l'archange Michel, l'épée à la main, apparaissant à Josué qui se jette à ses pieds; il lui promet son aide pour la prise de Jéricho. La référence était traditionnelle, et en Crète, au siège de Chandax, Nicéphore, avait invoqué l'archange, l'archistratège des Milices célestes. Ici, l'image rappelait sans doute la récente prise de Tarse par Nicéphore et Léon, en 965.

La seconde partie de la composition est à gauche, sur la paroi nord voisine où s'avancent deux cavaliers (fig. 3). Ils sont comme à la parade, la lance sur l'épaule, le manteau croisé sur une cuirasse longue qui fait penser à la tenue des cataphractaires, mais ils sont têtes nues, les cheveux retenus par un bandeau noué sur la nuque. Ce sont Jean Tzimiskès, cousin et



ami de Nicéphore, qui guerroyait depuis trois ans en Cilicie, et son second, Mélias, de son vrai nom Mleh, un Arménien hellénisé qui n'est connu que par les historiens arabes et arméniens, si bien que cette peinture en est le seul témoign age byzantin. Derrière les cavaliers suivent les premiers des célèbres quarante martyrs de Sébaste, une troupe de soldats, l'épée levée.

Les cavaliers sont séparés des figures impériales par une haute niche où se dresse l'archange Michel, aux pieds duquel sont agenouillées de petits commanditaires anonymes, sans doute plus ou moins liés aux évènements.

La composition historique correspond au séjour cappadocien de l'empereur et sa cour en 964-965.

En effet, au printemps de 964, ils quittèrent Constantinople pour gagner Césarée où se rassembla l'Armée d'Asie. Ensuite, Nicéphore laissa l'impératrice Théophano, les princes impériaux et le vieux Bardas à l'abri dans le château de Drizion, situé dans la plaine au nord du Taurus, puis, avec ses troupes, il franchit la montagne par les Portes ciliciennes, prenant Anazarbe, Adana et quelques forteresses, et revenant hiverner à Drizion.

Au printemps 965, il repassa le Taurus avec deux corps d'armée, s'emparant cette fois de Tarse et de la Cilicie entière. En octobre, il rentra en vainqueur à Césarée, et de là, le cortège triomphal de l'empereur et de la cour traversa l'Asie Mineure jusqu'à Constantinople.

Dans l'église, on a donc représenté la réunion de 965, quand Nicéphore revint de la victorieuse campagne de Cilicie, retrouvant Théophano et son propre père. D'autre part, la présence des autres vainqueurs, Léon Phocas, Jean Tzimiskès et son second, Mélias, auxquels s'ajoutaient les saints militaires et les anges, font de l'ensemble une composition triomphale.

Peut-être s'agit-il du triomphe que reçut l'empereur à Césarée; quoi qu'il en soit la scène précède le retour triomphal à Constantinople.

Il s'agit de peintures de caractère provincial, mais on reconnaît des détails réalistes qui donnent toute sa valeur au tableau historique.

On remarque que Nicéphore et Léon tiennent une croix, sans doute deux des croix-stavrothèques qu'on avait retrouvées à Tarse et qui contenaient des fragments de la Vraie Croix. Elles avaient été prises par les Arabes à la fin du IXe siècle et furent déposées à Ste-Sophie de Constantinople par Nicéphore lui-même. Cet épisode, cité par l'historien Skylitzès, fut reproduit de façon très approximative sur une miniature du Skilitzès de l'Escorial (folio152).

D'autre part, les inscriptions qui accompagnaient les deux cavaliers ont été corrigées en raison des évènements. En effet, en décembre 963, Jean Tzimiskès assassina Nicéphore Phocas avec la complicité de Théophano, sa maîtresse, et pour être couronné, il dut exiler celle-ci. Sur les photographies au téléobjectif, on

identifie clairement la formule connue du *polychronion: À Jean, empereur, nombreuses années*, qui remplaça une prière pour *Jean, magistros*. On coiffa également Jean d'une couronne dont on distingue quelques perles des pendeloques

Parallèlement on actualisa la prière pour Mélias, qui monta en grade, et de *stratigos*, devint *magistros*.

Enfin, malgré le mauvais état des peintures, on voit que l'artiste a voulu faire des portraits et qu'il connaissait les personnages.

Le visage de Tzimiskès, âgé d'une quarantaine d'années, répond à la description flatteuse de Léon Diacre, avec *un teint blanc et coloré, des cheveux roux et les tempes dégarnies, les yeux bleus, le nez mince et charmant, la barbe également rousse et taillée court latéralement*.

Près de lui, Mélias présente un visage haut et large, à barbe noire et fournie.

Dans l'absidiole, les figures impériales sont plus endommagées, mais on reconnaît le visage maigre de Nicéphore (semblable à celui de l'empereur Constantin dans l'abside centrale), et près de lui, son père à longs cheveux blancs et son frère au visage plein, à barbe noire. Enfin, à côté de Théophano, son fils, aux cheveux retenus par une mince ruban frontal à cabochon, est semblable aux portraits des jeunes princes, fils de Basile Ier, sur le folio B du manuscrit grec 510 de la B.N. de Paris.

La présence de Mélias (Mléh) donne également de l'authenticité à cette composition historique. Les auteurs arabes,Ibn Khaldoun, Ibn el Athir et Aboulféda en faisaient un terrible adversaire, détruisant tout sur son passage. C'est lors de la campagne mésopotamienne de 973 qu'il fut vaincu et capturé sous Amida en juin-juillet. Il mourut en captivité en février-mars 974. Deux chroniqueur arméniens en parlent, Etienne Asoghik de Taron et surtout Matthieu d'Édesse (au 2e quart du XIIe s.), qui raconte comment Mléh fut capturé avec 40 officiers. Se sentant abandonné, Mléh envoya une lettre de malédictions à l'empereur. Matthieu place cette défaite sous le règne de Nicéphore mais la lettre sous le règne de Tzimiskès.

Une légende s'était donc créée autour de Mléh et de 40 soldats martyrs, et l'on a supposé que le récit aurait pour origine directe la peinture historique de Çavuşin (H. Grégoire). Quoi qu'il en soit, ce portrait cappadocien de Mleh, chef des contingents arméniens, en est le seul témoignage byzantin.

Et la visite de l'église, située en zone de pèlerinage, devait frapper les esprits et servir la gloire des héros de la reconquête des armées chrétiennes.

Trois kilomètres plus loin, dans le centre monastique de Göreme, les Phocas s'étaient déjà illustrés quelques années auparavant par une fondation de prestige, Tokali kilise. La vaste église d'architecture savante, aux peintures antiquisantes sur fond de lapis-lazuli, avait été commencée par le frère cadet de Nicéphore, Constantin, mort en captivité en 953, et achevée par Nicéphore avant



qu'il ne devienne empereur en 963.

Ce chef d'œuvre de la Renaissance macédonienne est révélateur de l'apogée de la Cappadoce et de l'Empire au Xe siècle

Mais, c'est à Çavuşin que nous est restituée l'histoire vivante, les principaux protagonistes de *l'Épopée byzantine* et l'atmosphère religieuse des guerres akritiques. qui devaient encore se prolonger au-delà des campagnes de 964-965. Les troupes de Nicéphore s'avancèrent encore jusqu'à Antioche et Alep,.Tzimiskès à son tour gagna la Syrie puis la Palestine mais, sans atteindre Jérusalem. Le jeune Basile règna cinquante ans de 976 à 1025 et rétablit un grand empire.

Aujourd'hui, l'église de Çavuşin que le Père de Jerphanion, décrivit comme grand pigeonnier du village, se nomme *«Église de Nicéphore Phocas»*.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

G. Dagron. H. Mihaescu, *Le Traité sur la guérilla (De velitatione) de l'empereur NICÉPHORE PHOCAS*, Traduction et commentaire. Appendice: *les Phocas*, J.-C. Cheynet, éd. CNRS, Paris 1986.

N. Thierry, Un portrait de Jean Tzimiskès en Cappadoce, *Travaux et Mémoires 9* (1985), p.477-484 ; ID., *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout 2002, p. 169-177, fiches 35-36.



ΔΙΓΕΝΗΣ ΑΚΡΙΤΑΣ ΚΑΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΑΓΙΟΛΟΓΙΑ

Erich Trapp

Η λογοτεχνικοϊστορική έρευνα γύρω από το βυζαντινό έπος του Διγενή Ακρίτα απασχολεί εδώ και πολλές δεκαετίες τους επιστήμονες. Δεν μπορούμε να πούμε όμως ότι το θέμα εξαντλήθηκε.

Η μελέτη και άλλων τομέων της λογοτεχνίας, όπως εκείνου της αγιολογίας και η ενασχόληση με τα αγιολογικά κείμενα προσέφερε και στο παρελθόν πεδίο συγκριτικής έρευνάς τους με το έπος. Αλλά και σήμερα δεν είναι ανεπίκαιρο να προβάλουμε τις διαπιστώσεις για τη σχέση του έπους του Διγενή με διάφορα αγιολογικά κείμενα και να προσπαθήσουμε να ανακεφαλαιώσουμε τη μέχρι τώρα πρόοδο στον τομέα αυτό, εμπλουτίζοντας τον κατάλογο των αγιολογικών κειμένων, όπου διαπιστώνονται κοινές δομές, παρόμοια μοτίβα αλλά και λεξικολογικές ομοιότητες με το έπος.

Το ιστορικό υπόβαθρο του έπους του Διγενή Ακρίτα είναι η περίοδος μετά το θάνατο του ηγέτη των Παυλικιανών Καρβέα που νικήθηκε το 863 μαζί με το σύμμαχό του Ομάρ που καταγόταν από τη Μελιτηνή, καθώς και την ήττα του Χρυσόχειρα από τους Βυζαντινούς κατά το 872.

Κατά το τέλος του 9ου και τις αρχές του 10ου αιώνα, οι Άραβες δεν αποτελούν πλέον άμεση απειλή για την αυτοκρατορία. Ο Εμίρης και ο γιος του ο Διγενής Ακρίτας (ο φύλακας των άκρων με τη διπλή καταγωγή από άραβα πατέρα και χριστιανική μητέρα), οι δύο κύριοι ήρωες του έπους, δεν ταυτίζονται σε καμία περίπτωση με κάποια ιστορικά πρόσωπα αλλά αξιολογούνται ως συμβολικά πρόσωπα με μυθιστορηματικά χαρακτηριστικά. Δημιουργήθηκαν μετά τις μεγάλες πολεμικές αντιπαραθέσεις και την εν μέρει ειρηνική συμβίωση του αραβικού και του βυζαντινού κόσμου στην Ανατολική Μικρά Ασία. Αν προσέξει κανείς τις λεπτομέρειες, ο Διγενής δεν είναι ένας εθνικός ήρωας αλλά ένα πρόσωπο που αναλαμβάνει ηρωική δράση παρακινημένος από ατομικά του κίνητρα και παρορμήσεις.

Ας θυμηθούμε όμως σε γενικές γραμμές το περιεχόμενο του έπους του Διγενή.

Ο πρώτος κύκλος περιπετειών ξεκινά από την απαγωγή της χριστιανικής μελλοντικής μητέρας του Διγενή από τον Εμίρη πατέρα του, τη διάσωσή της από τα πέντε αδέλφια της, τη μεταστροφή στην χριστιανική πίστη του Εμίρη, το γάμο του, τη γέννηση του Διγενή καθώς και τις νίκες της οικο-



γένειας εναντίον των Αράβων.

Στο δεύτερο κύκλο γίνεται λόγος για τα πρώτα κατορθώματα του δωδεκάχρονου Διγενή εναντίον ζώων αλλά και εχθρών. Ακολουθεί η περιγραφή της απαγωγής της γυναίκας του, την οποία ο Διγενής ερωτεύθηκε μόνο με ανταλλαγή βλεμμάτων από το παράθυρο. Μετά το γάμο του ζεύγους και την εγκατάστασή τους στην περιοχή των συνόρων, περιγράφονται η επίσκεψη του αυτοκράτορα και τα ηρωικά κατορθώματα που εκτελεί ο ήρωας μπροστά του, με αποτέλεσμα ο τελευταίος να αποκτήσει με επίσημη αυτοκρατορική πράξη την κυριαρχία στην συνοριακή περιοχή. Στην διήγηση που ακολουθεί, ο Διγενής, σε πρώτο πρόσωπο, περιγράφει πώς έσωσε την παρατημένη στην έρημο κόρη του Απλοράβδη αλλά και πώς παρασύρθηκε μαζί της. Γύρισε όμως στη γυναίκα του και μετώκισαν σε άλλη περιοχή. Την εξόντωση ενός δράκοντα ακολουθεί νίκη εναντίον απελατών αλλά και κατά της Αμαζόνας Μαξιμώς, με την οποία και πάλι παρασύρθηκε ο ήρωας. Μετανιώνοντας για την πράξη του, έκτισε ένα περίφημο παλάτι και αργότερα κήδεψε τους γονείς του. Έπεσε όμως και ο ίδιος βαριά άρρωστος σε ηλικία τριάντα τριών χρόνων. Ετοιμοθάνατος έκαμε απολογισμό της δράσης του και γέμισε λύπη τη γυναίκα του που πέθανε την ίδια ώρα μ' αυτόν. Κατά την κηδεία τους, πλήθος κόσμου τους θρήνησε.

Είναι γνωστά τα προβλήματα που σχετίζονται με την παράδοση του κειμένου του έπους, το χαμένο αρχέτυπο, τις διάφορες παραλλαγές του στα χειρόγραφα που σώθηκαν, τη ρωσική διασκευή του κτλ. Ας θυμίσουμε όμως κάτι σημαντικό για το θέμα μας: Υπάρχουν στις λεπτομέρειες της διήγησης των επικών γεγονότων παρεκκλίσεις ανάμεσα στις διάφορες παραλλαγές. Το γεγονός αυτό κάνει πιο ενδιαφέρουσα τη συγκριτική μελέτη του έπους με αγιολογικές πηγές κυρίως όταν πρόκειται για χρονολογημένα κείμενα.

Από πολλά χρόνια έχουν διαπιστωθεί οι λογοτεχνικές σχέσεις της εποποιίας του Διγενή Ακρίτη με τον βίον της αγίας Θεοκτίστης της Λέσβου, ένα έντεχνο αγιογραφικό έργο που συντάχθηκε στην αρχή του 10ου αιώνα από το Νικήτα Μάγιστρο. Ο συγγραφέας διηγείται ότι ταξιδεύοντας σταμάτησε με το πλοίο του στην Πάρο. Εκεί συνάντησε τον ερημίτη Συμεών, κοντά σε μια παλιά εκκλησία της Θεοτόκου. Ο Συμεών του ανέφερε πως ένας κυνηγός είχε συναντήσει σ' αυτήν την εκκλησία μιαν ερημίτισσα, δηλαδή τη Θεοκτίστη. Η ίδια αφηγήθηκε στον κυνηγό το βίο της: πώς αιχμαλωτίστηκε από τους Άραβες στην Λέσβο και πώς ήλθε μ' αυτούς στην Πάρο. Εκεί κατάφερε να διαφύγει κρυμμένη στο δάσος, όπου έζησε ήδη 35 χρόνια. Εκτός από μερικές λεξιλογικές και υφολογικές ομοιότητες που δεν θα αναφέρω, τα πιο ενδιαφέροντα κοινά στοιχεία αφορούν τη συνάντηση με μια γυναίκα στην ερημιά. Ο κυνηγός περπατάει μόνος του, ακούει γυναικεία φωνή και τρομάζει. Εκείνη του ζητάει ένα ένδυμα για να καλύψει το σώμα της. Ο ένας ρωτάει τον άλλον πως

έχει έλθει εδώ στην ερημιά, και ύστερα η Θεοκτίστη αρχίζει να του μιλά για την πατρίδα της και για τη φυγή της στην ερημιά και το τρέξιμό της ώσπου έπεσε καταγής με πληγωμένα πόδια. Η διήγησή της μας θυμίζει τη συνάντηση του Διγενή με την εγκαταλειμμένη θυγατέρα του Απλοράβδη.

Ακόμη σπουδαιότερη, κατά τη γνώμη μου, προσέγγιση στην ανεύρεση ομοιοτήτων ανάμεσα στο έπος του Διγενή και τα αγιογραφικά κείμενα, υπήρξε η σύγκριση με το βίο του αγίου Θεοδώρου, που έχω ήδη κάμει πριν από πολλά χρόνια (Hagiographische Elemente im Digenes-Epos, AnBoll 94 [1976] 275-187). Ας επαναλάβω τώρα μόνο τα σπουδαιότερα σημεία. Και ο Θεόδωρος παλεύει μ' ένα δράκοντα, αφού τον είχε ξυπνήσει η ευλαβής Ευσέβεια. Και αυτός λαμβάνει μια επιστολή από τον αυτοκράτορα (πρόκειται για το Λικίνιο) που έχει ακούσει τα ανδραγαθήματά του, στέλνει απάντηση και απαιτεί να έλθει εκείνος να τον επισκεφτεί στην Ηρακλεία. Ανάμεσα στις διαφορετικές διασκευές των βίων των δύο Θεοδώρων (τον 9ο αιώνα προστίθεται στον Θεόδωρο τον Τήρωνα και ο Θεόδωρος Στρατηλάτης), βρίσκεται και μια που παρουσιάζει κάπως εχθρική τη διάθεση του αυτοκράτορα. Και το γεγονός αυτό πάλι θα μπορούσε να ήταν η αφετηρία για το αντιαυτοκρατορικό στοιχείο της ρωσικής διασκευής του Διγενή.

Ειδικά εδώ στα Ιωάννινα δημοσιεύθηκε ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο του Alexander Kazhdan (Vollkommener Mönch oder vollkommener Krieger? Die Vermischung der gesellschaftlichen Ideale in Byzanz, Δωδώνη 1 [1986] 203-217), στο οποίο ο συγγραφέας απέδειξε αναλογίες της υποθέσεως της εποποιίας του Διγενή Ακρίτα με το Βίο του Λαζάρου του Γαλησιώτου που συντάχθηκε στο δεύτερο μισό του 11ου αιώνα. Το έργο αποτελείται από πολλά ξεχωριστά επεισόδια. Μετά την εισαγωγή, που αφορά την καταγωγή του αγίου, τα θαύματα που σημειώθηκαν κατά τη γέννησή του και την εκπαίδευσή του από ένα μοναχό και ένα νοτάριο, διαβάζουμε πως μόνο μετά από δύο απόπειρες κατάφερε να ξεφύγει από το περιβάλλον των γονέων του. Όταν λοιπόν ο Λάζαρος ήθελε να πάει για προσκύνημα στα Ιεροσόλυμα -ήταν τότε λιγότερο από δεκαοκτώ χρονών - ξεκίνησε το ταξίδι από τις Χώρες της Φρυγίας, για να επισκεφθεί την εκεί περίφημη εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Εκεί συνάντησε άλλους προσκυνητές και μια κοπέλα ανάμεσά τους που θρηνούσε. Όταν τη ρώτησε για την αιτία του πόνου της, εκείνη του αφηγήθηκε τα γεγονότα: πως κάποιοι άνθρωποι την εξαπάτησαν, γι' αυτό έφυγε από την πατρίδα της παίρνοντας μαζί χρήματα, τα οποία οι ίδιοι πάλι της έκλεψαν. Ο Λάζαρος την υπερασπίστηκε και την παρέδωσε στους συγγενείς της στις Χώνες. Μετά την άψογη συμπεριφορά του προς αυτή την παρθένο, ο διάβολος προσπάθησε να τον παρασύρει, προσλαμβάνοντας στην υπηρεσία του μια ύπουλη μοναχή που προσέγγισε το μοναχό, όταν αυτός αποκοιμήθηκε για λίγο στη γωνία της εκκλησίας μετά την προσευχή. Ευτυχώς οι



παρακλήσεις του εισακούστηκαν και έτσι κατάφερε να συνεχίσει το δρόμο του προς τα Ιεροσόλυμα, αφού είχε σωθεί από τον κίνδυνο της ασέλγειας.

Φανερές είναι οι ομοιότητες με το έπος του Διγενή. Και αυτός εγκατέλειψε τους γονείς του, για να ταξιδέψει μόνος του στη Συρία, συνάντησε τη θυγατέρα του Απλοράβδη, που είχε πέσει θύμα ληστείας και εγκατάλειψης από τον εραστή της, και την έφερε πίσω. Διαφορετικό όμως είναι το αποτέλεσμα, γιατί ο ήρωας υποπίπτει στον πειρασμό με επιρροή του Σατανά (κατά τον ποιητή G2292). Εκτός τούτων, υπάρχουν και μερικές άλλες ομοιότητες στις δύο διηγήσεις: οι συνοδοί του Λαζάρου στην ερημιά, τέσσερα λιοντάρια και μια αρκούδα που ξεφεύγουν απ' αυτόν, το κτίσιμο μοναστηριών (που στο Διγενή αντιστοιχεί με το κτίσιμο του παλατιού του), καθώς και η διάδοση της φήμης του σε όλο τον κόσμο. Τέλος ας μη ξεχνάμε πως ο ίδιος ο Λάζαρος έρχεται στα Ευχάιτα για να προσκυνήσει τον άγιο Θεόδωρο το Στρατηλάτη!

Βρίσκουμε όμως και άλλα αγιογραφικά διηγήματα που έχουν κάποιες ομοιότητες με το Διγενή Ακρίτη, όπως διαπίστωσα ήδη πριν από 14 χρόνια (πβλ. το άρθρο μου Der jugendliche Held - der jugendliche Heilige στο βιβλίο Les Ages de la vie au Moyen Age, Paris 1992, σελ. 73-81). Πρώτον, αναφέρομαι στο βίο του Θεοφάνη και της Πανσέμνης, που συντάχθηκε πιθανώς τον 6ο αιώνα (E. De Stoop, Musée Belge 15[1911] 313-329).

Η διήγηση αρχίζει με αναφορά στον Θεοφάνη, γιο πλουσίων ειδωλολατρών γονέων από την Αντιόχεια. Όταν πέθανε η νεαρή γυναίκα του (ήτανε μόνο δεκαοχτώ χρονών), οι γονείς του ήθελαν να τον αναγκάσουν να παντρευτεί για δεύτερη φορά. Εν τω μεταξύ είχε ήδη βαφτιστεί χριστιανός, είχε κτίσει κελί στην ερημιά και είχε αποκτήσει μεγάλη φήμη για το χάρισμά του να θεραπεύει αρρώστους. Τότε πληροφορήθηκε πως στην πόλη μια ηθοποιός με το όνομα Πανσέμνη παραπλανούσε πολλούς άνδρες. Ο Θεοφάνης έρχεται στον πατέρα του, ζητά απ' αυτόν όμορφα ρούχα, πλένεται, τον παρακαλεί να του δώσει χρήματα για το γάμο και πηγαίνει στο σπίτι της Πανσέμνης. Καθώς διαπραγματεύεται με ένα υπηρέτη της τη συνάντησή του μαζί της, εκείνη κοιτάζει από το παράθυρο και ερωτεύεται τον ωραίο νέο. Αυτός ανεβαίνει στο σπίτι της, έπειτα τρωνε και πίνουνε μαζί και μπαίνουν στη κρεβατοκάμαρα της. Εκεί ο Θεοφάνης τής φανερώνει ότι θέλει να την παντρευτεί. Η Πανσέμνη συμφωνεί, παρακινημένη από το Άγιο Πνεύμα, και περνούν όλοι τη νύχτα συνομιλώντας. Το πρωί της δίνει το χρυσάφι και της κτίζει άλλο κελί δίπλα στο δικό του. Τότε η Πανσέμνη μοιράζει όλη την περιουσία της στους φτωχούς, βαφτίζεται και μπαίνει στο νέο κελί. Έτσι ζούνε μόνο ένα χρόνο και δύο μήνες, δίπλα-δίπλα, διαβάζοντας την Αγία Γραφή και θεραπεύοντας αρρώστους, όταν ξαφνικά σείεται η γη και το ζευγάρι πεθαίνει την ίδια στιγμή. Τότε έρχεται ο επίσκοπος της Αντιοχείας μαζί με άλλους κληρικούς, τους θρηνούν και τους θάβουν στην εκκλη-

σία. Ποια είναι λοιπόν τα κοινά στοιχεία με το έπος του Διγενή; Πρώτον, ότι και η Πανσέμνη και η θυγατέρα του στρατηγού ερωτεύονται τον ωραίο νέο που στέκεται κάτω από το παράθυρό τους, και δεύτερον, ότι και τα δυο ζευγάρια πηγαίνουν μαζί στην ερημιά, πεθαίνουν και θρηνούνται.

Ένας άλλος βίος που έχει ενδιαφέρον για τη συγκριτική μας μελέτη, είναι εκείνος του αγίου Μαρτινιανού (έκδοση από R. Rabbow, Wiener Studien 17 [1895] 253-293). Σ' αυτόν διαβάζουμε, ότι ο Μαρτινιανός, ένας ωραίος νέος, όταν έγινε δεκαοκτώ χρονών, εγκατέλειψε την Καισάρεια της Παλαιστίνης, για να ζήσει μοναχική ζωή στην ερημιά, όπου μάλιστα θεράπευε πολλούς. Βέβαια, σαν νέος ασκητής που ήταν, δοκιμάστηκε κι αυτός από τον διάβολο, ο οποίος στην αρχήν του φανερώθηκε με την μορφή δράκοντα, ύστερα μεταμορφώθηκε σ' ένα παλικάρι (όπως στην εποποιία του Διγενή), απείλησε τον άγιο και εξαφανίσθηκε. Αργότερα, μια πόρνη της Καισάρειας άκουσε για τον ξακουστό Μαρτινιανό και αποφάσισε να τον αποπλανήσει. Γι' αυτό το σκοπό, έκρυψε τα πολύτιμα ρούχα της σ' ένα σακούλι, φόρεσε κουρέλια και έτσι πήγε στον ερημίτη. Το βράδυ, μουσκεμένη, έφθασε το κελί του και τον ικέτεψε να της επιτρέψει την είσοδο, λέγοντας ότι χάθηκε στην ερημιά και ότι στο ύπαιθρο κινδύνευε από τα θηρία. Ο μοναχός, αφού προσευχήθηκε στον Θεό να τον φυλάξει από τον πειρασμό της γυναίκας, άνοιξε, τη φιλοξένησε και μετά αποσύρθηκε στα ενδότερα του κελιού του για να κοιμηθεί. Το άλλο πρωί, όμως, η πόρνη, έχοντας αλλάξει τη φορεσιά της, άνοιξε κουβέντα με τον έκπληκτο μοναχό. Τον ρώτησε γιατί αποφεύγει τις γυναίκες και αν θεωρεί τον γάμο σαν κάτι κακό. Τότε ο Μαρτινιανός ταλαντεύτηκε, κοίταξε αν είναι κάποιος κοντά, και κόντεψε να υποκύψει στον πειρασμό. Αλλά εκείνη ακριβώς τη στιγμή έρχεται βοήθεια από τον Θεό. Ο Μαρτινιανός ανάβει φωτιά και την πηδά πάνω της, μέχρι που τα πόδια του δεν μπορούσαν πλέον να τον κρατήσουν όρθιο από τον πόνο και σωριάζεται. Βλέποντάς τον έτσι, η γυναίκα δείχνει μετάνοια, του ζητάει συγγνώμη και ενδιαφέρεται για τη σωτηρία της ψυχή της. Ο άγιος την στέλνει σ' ένα μοναστήρι των Ιεροσολύμων, αυτός όμως αναχωρεί σ' ένα έρημο νησί, για να αποφύγει στο μέλλον τέτοιους πειρασμούς. Αλλά και εκεί δεν βρίσκει ολότελα την ησυχία του. Από φιλευσπλαχνία σώζει μια ναυαγό, ενώ ο ίδιος πηδά αμέσως μετά στην θάλασσα. Δελφίνια τον μεταφέρουν στη στεριά, πηγαίνει από ένα μέρος στο άλλο και πεθαίνει μετά από δύο χρόνια στην Αθήνα. Η ναυαγός που σώθηκε από το Μαρτινιανό, συνέχισε να ζει στο νησί για έξι ακόμη χρόνια, φορώντας ανδρικά ρούχα.

Το τελευταίο παράδειγμα μας οδηγεί στο περιθώριο της αγιολογίας, καθώς δεν αφορά ούτε άγιο ούτε ευσεβή μοναχό. Πρόκειται για μια απολύτως ασυνήθιστη ψυχοφέλιμη διήγηση για τον υψηλόφρονα μοναχό, που ήθελε να γίνει σαν τον Ισαάκ ή τουλάχιστο σαν τον Ιώβ. Αμέσως μετά τη σχετική προ-



σευχή, ακούεται μια θεϊκή φωνή που λέει: «Αν παλέψεις με το διάβολο, θα μπορέσεις να εκπληρώσεις την επιθυμία σου». Και ο διάβολος εμφανίζεται με τη μορφή ενός στρατιώτη, παραδίδει στο μοναχό μια κοπέλα, και έναν υπηρέτη μαζί με χρήματα και φεύγει. Τι κάνει όμως ο μοναχός; Βιάζει την κοπέλα, ύστερα μετανιώνει για την πράξη του, σκοτώνει αυτήν και το δούλο της γιατί φοβάται μήπως τον προδώσουν, παίρνει τα χρήματα και φεύγει. Αφού τα χρησιμοποιεί για οικοδόμηση ενός παρεκκλησίου, πάλι εμφανίζεται ο διάβολος σαν στρατιώτης και του ζητάει πίσω τα χρήματά του, κραυγάζοντας δυνατά. Έτσι, ο κακός μοναχός αναγκάζεται πάλι να φύγει. Έρχεται σε μια πόλη όπου παντρεύεται τη κόρη του δήμιου και έτσι αναγκάζεται να αναλάβει ο ίδιος τα καθήκοντα του πεθερού του. Εκ νέου παρουσιάζεται ο στρατιώτης-διάβολος και τον κατηγορεί, αποκαλύπτοντας την ταυτότητά του. Εντέλει ο μοναχός καταδικάζεται σε θάνατο δι' απαγχονισμού. Η διήγηση ολοκληρώνεται με την ακόλουθη συμβουλή: να μη ζητάς αδύνατα από τον Θεό, να μην παρεκκλίνεις από τον ορθό δρόμο και να τηρείς την ταπεινοφροσύνη. Συγκρίνοντας την παραπάνω διήγηση με το έπος του Διγενή, διαπιστώνουμε ομοιότητες με το επεισόδιο της θυγατέρας του Απλοράβδη: ο ήρωας την βιάζει, έπειτα αισθάνεται μετανοιωμένος και μετοικεί σε άλλο μέρος. Αλλά το πιο εντυπωσιακό στοιχείο είναι ο φόνος μιας γυναίκας, που τον βρίσκουμε μόνο στη παραλλαγή της Κρυπτοφέρρης. μετά τη δεύτερη μοιχεία του Διγενή με την Αμαζόνα Μαξιμώ, θυμώνει, καβαλλικεύει το άλογό του, γυρίζει πίσω και τη φονεύει. Και ακριβώς όπως ο αμαρτωλός μοναχός αλλάζει τόπο και κτίζει ένα παρεκκλήσι, έτσι και ο ήρωας, μετανιώνοντας για την πράξη του, οικοδομεί το παλάτι του.

Με όλα τα προηγούμενα παραδείγματα, που ίσως στο μέλλον θα μπορέσουν να συμπληρωθούν με άλλα, διαπιστώσαμε ότι μερικά θέματα της εποποιίας και της αγιολογίας έχουν κοινά στοιχεία, αν και ο κόσμος του ήρωα και ο κόσμος του αγίου είναι διαφορετικοί, όσον αφορά τον σκοπό του βίου τους. Έτσι, τα περιστατικά της ζωής και οι πειρασμοί τους, προ πάντων στη νεαρή ηλικία, όχι σπάνια, παρουσιάζουν ομοιότητες, μερικές φορές προχωρούν σχεδόν παράλληλα και άλλοτε εμφανίζουν αλληλεπίδραση στη λογοτεχνική τους αποτύπωση. Επιπλέον, την πιο απροσδόκητη σχέση τους αποτελεί η παραμορφωμένη εικόνα ενός φονιά ψευδοήρωα η ψευδομονάχου, όπως το έδειξε το τελευταίο παράδειγμα.

Αν και μέχρι τώρα θα μπορούσε κανείς να έχει την εντύπωση ότι μόνο στις παραλλαγές G και Z της εποποιίας βρίσκουμε επιρροές ή συνάφειες με την αγιολογία, πρέπει να τονίσουμε πως ήδη στα 1979 ο Στυλιανός Αλεξίου στα «Ακριτικά» (σελ. 116) παρέθεσε ένα χωρίο από την Άθλησιν Ιακώβου του Πέρσου (Synax. Cpl 260,2), «τάς μυσαράς θυσίας τελούντος», που απηχεί πιθανά τον στίχον 104, «τας παράνομας και μυσαράς θυσίας» της

διασκευής Ε. Να προστεθούν τώρα και δυο άλλα σημεία που απηχούν χωρία από το βίο του Αντωνίου του Νέου (F. Halkin, Saint Antoine le Jeune et Pétronas, AnBoll 62 [1944] 187-225). Στην σελ. 219, 9 διαβάζουμε «ο Άμβρος άλλο Συρίαν ου βλέπει» (δηλαδή ο Ομάρ, ο εμίρης της Μελιτήνης, δεν θα δει τη Συρία άλλη φορά). Αυτό το χωρίο μας θυμίζει αμέσως το στίχο Ε 349 «άλλον Συρίαν ου βλέπεις» (πρόκειται δηλαδή για τον αμιρά). Επιπλέον όμως μπορεί να υποστηρίζει τη γραφή Άμβρων της διασκευής G. Και στο τέλος του βίου (σελ. 221,30) βρίσκουμε την εξής φράση: «εν μια ώρα απέλιπον αμφότεροι τον βίον», που μπορούμε να παραβάλουμε με το χωρίο Ε 1867 «και εν μια αμφότεροι τη ώρα τελευτώσιν». Με αυτή την ευκαιρία πρέπει να τονισθεί ότι τα δύο παρατιθέμενα χωρία που αφορούν τον αμιρά, μπορούν κάπως και αυτά να αντιταχθούν στη θεωρία της διχοτόμησης του έργου σε τραγούδι του αμιρά και σε μυθιστόρημα του Διγενή. Στο ίδιο συμπέρασμα μας οδηγεί ακόμη και μια άλλη αναλογία. Σε μια υστεροβυζαντινή σύντομη παραλλαγή του Βίου Ιωάννου του Δαμασκηνού υπάρχει ένα κεφάλαιο όπου διαβάζουμε πως ο αμιράς της Δαμάσκου βαφτίστηκε μαζί με τη συνοδεία του και ότι ελευθέρωσε όλα τα ανδράποδά του (Th. Detorakis, La main coupée de Jean Damascène, AnBoll 104 [1986] 380-1). Με όλα αυτά φανερώνεται, μάλλον, πως ολόκληρο το έργο δέχθηκε επιδράσεις από αγιολογικά λογοτεχνικά κείμενα, αν και αυτό συνέβη περισσότερο στο δεύτερο μέρος και στη παραλλαγή G.

Επιτρέψτε μου να κλείσω την ανακοίνωσή μου με λίγες παρατηρήσεις για το λεξιλόγιο. Ετοιμάζοντας το «Lexikon zur byzantinischen Gräzität», μέχρι τώρα βρήκα τις ακόλουθες νέες ή σπάνιες λέξεις και στις διάφορες διασκευές του Διγενή (G, E, Z) και σε αγιογραφικά κείμενα:

αφαίρετος με σημασία, αναφαίρετος (Z 2371: MenolKoutl 76 c.6)
εναποφθέγγομαι «απαγγέλνω» (G 3261: VconstOp 562)
ετερόκλητον «το άλλο όνομα, παρωνύμιο» (Z 4226: ετεροκλήτως «με άλλο όνομα» MethAg 14)
καθορκίζω «ορκίζω» (G 2294.2432: VthSyk 43 κτλ.)
κατάψυχον «δροσιά» (E 884: ActaErasm 516.536 χφφ.; -χρον male ed.)
κηλαδισμός (καλύτερα κιλ.) «τραγούδι» (Z 2892: VandR 535 κτλ.)
λυσσόγερος «άγριος γέρος» (E 1519: VandR 136 v.l. pro Αιθιοψ)
ολόπληγος «γεμάτος πληγές» (G 154: HalkIned 231, αυτή τη λέξη χρησιμοποιεί και ο Νεόφυτος ο Έγκλειστος)
πανεύσπλαγχνος «πολυεύσπλαχνος» (Z 4366: MethTheoph 10, 16: Vpetr I 20, 10)
παραδικία «υπερβολική αδικία» (E 115: VConstGu 321)
σγούρδος «η χαίτη του αλόγου» (G 1184.2886: Maler 115, ένα κείμενο συγ-



γενές με το Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης)
τριμίλιον «απόσταση τριών μιλιών» (G 2144Q VthSyk 13)
υποκάμνω «κουράζομαι» (Z 2585: EuthymTheod 234)
υφάπλωμα «πάπλωμα» (E 1685: VMax 63)
χαμοτρίκλινος «ισόγεια αίθουσα» (G 3198: DobChrist 227).

Μια συνολική συγκριτική μελέτη του λεξιλογίου των διασκευών του έπους του Διγενή και άλλων αγιολογικών κειμένων ίσως να επιφυλάσσει και νέες εκπλήξεις στην έρευνα.



ΝΑΥΤΙΚΑ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΤΙΚΑ ΚΑΡΠΑΘΟΥ

Ελένη Αρβελέρ

Όριο τελευταίο στα θαλάσσια ελληνικά όρια, η Κάρπαθος. Η ιστορία της είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τα ναυτικά πράγματα και δρώμενα. Χαρακτηριστικά και παρενθετικά θα σημειώσω ότι η μοναδική νομίζω μνεία "θάλασσας" σε ακριτικό ή ακριτογενές τραγούδι απαντά ακριβώς σε μια καρπαθιακή παραλλαγή του γνωστού άσματος του Κωνσταντή ("μαθθαίνεις του και της στερηάς ωσάν και του πελάγου", βλ. Εμμ. Μανωλακάκη, Καρπαθιακά, Αθήνα, 1896, σ. 220, Άσμα 2).

Η Κάρπαθος είναι το νησί που πειρατεύεται αδιάκοπα ανά τους αιώνες: απόδειξη των λεγόμενων μου η "sui-generis" πειρατεία, που ασκούν σήμερα οι τουρίστες, αυτοί που από κάθε γωνιά της γης καταφτάνουν στο νησί για να ασκηθούν στα σύγχρονα θαλάσσια αθλήματα (ιδιαίτερα στο λεγόμενο surfing) ή για να χαρούν την θάλασσα και να κολυμπήσουν στα Άπελα, την κορυφαία παραλία της Μεσογείου, όπως την χαρακτηρίζει ο διεθνής τύπος. Λιγοστοί όμως είναι αυτοί που γνωρίζουν και έρχονται, να τιμήσουν τον ακριτικό χαρακτήρα του νησιού και όταν σημειώνω ακριτικό εννοώ ακριτικό για όλη την Ευρώπη, στο σύνολό της και όχι μόνο για την Ελλάδα και τον ελληνογενή γενικότερα χώρο, και αυτό γιατί ποτέ η Κάρπαθος δεν έχασε τον ελληνικό χαρακτήρα της όπως το αποδεικνύουμε μεταξύ άλλων οι παραδόσεις και τα τοπωνυμικά της, παρά τις πολλαπλές αντιξοότητες που της επιφύλασσε η ιστορία.

Να σκιαγραφήσω βιαστικά τις σπουδαιότερες περιόδους. Συνυφασμένη η ιστορία της Καρπάθου με την ιστορία της Κρήτης κατά την λεγόμενη μινωική και ύστερα την δωρική εποχή. Στους κλασσικούς χρόνους βρίσκουμε το νησί στην αθηναϊκή συμμαχία στον κατά των Περσών πόλεμο και λίγο αργότερα συνδεδεμένο με την γειτονική Ρόδο.

Μετά την ρωμαϊκή περίοδο, την Pax Romana, στην θάλασσα, στα χρόνια του Βυζαντίου, αρχίζει για την Κάρπαθο η ατελείωτη πειρατική περίοδος με τα ενιαύσια κούρσα των Σαρρακηνικών στόλων, και αργότερα με τις θρησκοπειρατικές επιχειρήσεις των Σταυροφόρων (Βενετών, Γενοβέζων, και Πιζάνων). Άλλωστε η Κάρπαθος όπως και η γειτονική Κάσσος, πριν πέσει στα χέρια των Τούρκων στα 1538 ανήκε στην Βενετική οικογένεια της Κρήτης, τους Corner. Πιστοί στα συμφέροντα της Γαληνότατης οι Καρπάθιοι πληρο-



φορούν τους Βενετούς για τις κινήσεις των Τουρκικών στόλων στα στενά της πειρατείας, δηλαδή στους ναυτικούς διαδρόμους μεταξύ Κρήτης-Κάσσου-Καρπάθου, πράγμα που επισείει τις εκδικητικές επιδρομές των Τούρκων όπως αυτή του 1501 όταν περίπου 130 Καρπάθιοι χριστιανοί αιχμάλωτοι (το νησί αριθμούσε τα 1470 μόλις 300 κατοίκους) πουλιούνται από τους Τούρκους στην Αττάλεια. Οπωσδήποτε καθόλο τον 16ο αιώνα, το νησί εξακολούθησε να είναι λεία πειρατών, ιδιαίτερα τώρα Μαλτέζων και Γάλλων, όπως ο Beauregard, που δρουν για λογαριασμό των Ιωαννιτών της Μάλτας, αλλά και Φλωρεντινών που η παρουσία τους ως Τάγμα του Αγίου Στεφάνου, σημειώνεται στην περιοχή ήδη στις αρχές του 17ου αιώνα. Να σημειώσουμε ότι η αντιζηλία ανάμεσα σε Άγγλους και Γάλλους αυξάνει την πειρατεία στην Μεσόγειο καθόλο τον 17ο αιώνα και μετά, ως την υποταγή της Μάλτας πρώτα στον Ναπολέοντα (1798) και ύστερα στους Άγγλους. Καταστολή των πειρατικών δραστηριοτήτων κυρίως εκ μέρους της Μπαρμπαριάς, σημειώνεται επίσης με την κατάκτηση της Αλγερίας από τους Γάλλους (1830). Ωστόσο δεν πρέπει να παραγνωρισθούν και τα δεινά που προκαλεί στα νησιά του Αιγαίου και η ελληνική πειρατική δράση, στην οποία διακρίνονται ιδιαίτερα οι Μανιάτες, μεταξύ των οποίων καλόγεροι και ιερωμένοι, αλλά και οι κάτοικοι της Ίου, που οι Τούρκοι είχαν ονομάσει "Κουτσούκ Μάλτα", δηλαδή Μικρή Μάλτα. Η ελληνική πειρατεία ανθεί και κατά τα χρόνια της ελληνικής επαναστάσεως, Η ύπαρξη άλλωστε της Επιτροπής των λειών δείχνει τον επίσημο χαρακτήρα αυτής της δραστηριότητας.

Να συμπεράνουμε ότι η εμπειρία της πειρατείας με όλα τα επακόλουθα ενθάρρυνε την σχέση των Καρπαθίων με την θάλασσα και τα ναυτικά πράγματα, όπου μεταξύ άλλων περίτρανα μας διδάσκει ένα χαρακτηριστικό περιστατικό του βυζαντινού ναυτικού που αξίζει να υπενθυμίσουμε. Μια από τις μεγάλες ναυτικές ήττες του Βυζαντίου αποτέλεσε αναμφισβήτητα η εξ απροόπτου κατάληψη της Κρήτης από τους Άραβες (824). Οι Βυζαντινοί αυτοκράτορες, ο ένας μετά τον άλλον, προσπάθησαν να ανακαταλάβουν την μεγαλόνησο, χωρίς επιτυχία ως την εκστρατεία του Νικηφόρου Φωκά (961). Ωστόσο ο στόλος του Φωκά που ξεκίνησε από την Κωνσταντινούπολη, παρά τα "Σταδιοδρομικά" που διέθετε, όπως αυτό που είχε εκπονηθεί την εποχή του Κωνσταντίνου Ζ' του Πορφυρογέννητου, στάθηκε ανίκανος να συνεχίσει το προς Κρήτη ταξίδι, όταν έφτασε στα Φύγελα - την μετέπειτα Αναία, κοντά στην Έφεσο, και αυτό λόγω άγνοιας του ναυτικού δρόμου. Κατά καλή συγκυρία βρέθηκε εκεί Καρπάθιο πλοίο που οδήγησε τον περίτρανο στόλο του Φωκά τελικά στον προορισμό του. Ποια καλύτερη απόδειξη για την οικείωση των Καρπαθίων με την ναυτική δραστηριότητα από αυτό το γεγονός που μνημονεύει ο Βυζαντινός χρονογράφος.

Επακόλουθο όμως της συνεχούς πειράτευσης του νησιού είναι εκτός από την ανασφάλεια των κατοίκων που συχνά καταφεύγουν στα τρία οχυρά κάστρα του νησιού, αλλά και στο βουνό τους τον Όλυμπο (τον Αηλιά των Πορτολάνων) επακόλουθο είναι επίσης η φτώχεια των κατοίκων που ζουν κυρίως από την αλιεία και τα γεωργικά επαγγέλματα (να σημειώσουμε ότι στα Πάντελα της Καρπάθου ανατρέφονται κυνηγτικά γεράκια) και όλως ιδιαίτερα η δημογραφική αποψίλωση. Η συρρίκνωση του Καρπάθιου πληθυσμού διαπιστώνεται λόγω της έκρυθμης κατάστασης που επικρατεί στην περιοχή (αντιπαλότητα Βενετών-Γενοβέζων, Μαρμπαρηνών) και πριν από την Οθωμανική κατάκτηση, τόσο που οι Τούρκοι οδηγήθηκαν να εποικίσουν στο νησί πολυάριθμους Αλβανούς που γρήγορα όμως όπως δείχνει η μετέπειτα ιστορία αφομοιώθηκαν με τους αυτόχθονες. Οι Καρπάθιοι κατά τον αγώνα της παλιγγενεσίας επαναστατούν επιτυχώς κατά των Τούρκων, μένουν μάλιστα ελεύθεροι επί επτά συναπτά έτη (1832) ώσπου να επανέλθουν υπό τον τουρκικό ζυγό με την συνθήκη του Λονδίνου. Μένουν υπό τους Τούρκους ως το 1912, οπότε γνωρίζουν την Ιταλική διοίκηση ως το 1948 που γίνονται, πράγμα που ποτέ δεν έπαψαν να είναι, Έλληνες, τώρα όμως και υπήκοοι του ελληνικού κράτους.

Θα κλείσω την σύντομη αυτή επισκόπηση της ιστορίας της Καρπάθου σημειώνοντας ότι, όπως σωστά παρατηρήθηκε, η Κάρπαθος ανήκει στην "διάσπαρτη πόλη των Αιγαιακών νησιών" χωρίς ωστόσο να χάσει την ιδιαίτερη προσωπικότητα και τα χαρακτηριστικά της. Θα τα συνοψίσω υπογραμμίζοντας και πάλι την σχέση της με την Κρήτη, αλλά και την επίδραση που άσκησε στη ζωή των κατοίκων της, η γειτνίαση του νησιού με την Μικρασία: υπήρξε πάντα ο μικρασιατικός χώρος μεταναστευτικός προορισμός των Καρπαθίων, ως τις μέρες βέβαια της μικρασιατικής καταστροφής στα 1922. Οπωσδήποτε το μεταναστευτικό κύμα των Καρπαθίων συνεχίζεται προς πολύ πιο μακρινούς τώρα προορισμούς, διαπλανητικής εμβέλειας. Ίσως σε αυτό το γεγονός, να οφείλεται το έθιμο που χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τα κληρονομικά θέσμια στο νησί. Εννοώ την υπερίσχυση των πρωτοτοκίων απέναντι στην αρρενογονική προτεραιότητα. Ευνοεί ασφαλώς το έθιμο τις Καρπαθιώτισες, τις γυναίκες που το κάλλους τους δεν έπαψαν να υμνούν παλαιοί περιηγητές και σύγχρονοι τουρίστες. Με την ευκαιρία αυτή να σημειώσω ότι ενώ θα πρέπει να παραπέμψω στις περιγραφές των περιηγητών για περισσότερη πληροφόρηση σχετικά με τα ήθη και έθιμα των Καρπαθίων, μια επισκόπηση της χαρτογραφικής παρουσίασης του νησιού στους Πορτολάνους, αποδεικνύει την ναυτική σπουδαιότητα της θέσης του.

Η Κάρπαθος αποτελεί μείζονα ναυτικό σταθμό όπως μας δείχνουν οι χάρτες που εκπονήθηκαν τον 16ο αιώνα (στα 1572), όπου το νησί αναφέρεται με το όνομα Scarpanto. Όπως π.χ. στον χάρτη του βιβλίου του Tomaso



Porcacchi da Castiglione (1530-1588) με τον τίτλο L'isole piu famose del Mondo, όπου η Κάρπαθος (πλαγιαστή και όχι όρθια) έχει ζωγραφιστεί από τον χαράκτη Girolamo Porro. Λίγο αργότερα (στα 1598) η Κάρπαθος πάντα ως Scarpanto εμφανίζεται επίσης στον οδηγό του Giuseppe Rosaccio, φλωρεντινού χαρτογράφου που περιγράφει τους σταθμούς του ταξιδιού από Βενετία προς Κωνσταντινούπολη και Άγιους Τόπους. Να προσθέσουμε ότι στον χάρτη του Boschini που εκπονήθηκε στα 1651 η Κρήτη συνορεύει ανατολικά με την "Mare di Scarpanto" με το Καρπάθιο δηλαδή πέλαγος.

Και μόνο η ονομασία αυτή, Καρπάθιο πέλαγος, στους ξένους οδηγούς και Πορτολάνους αρκεί για να δηλώσει τον έξοχο ναυτικό χαρακτήρα και την περίλαμπρη θαλάσσια παράδοση του νησιού.



ΑΚΡΙΤΙΚΑ ΚΑΡΠΑΘΟΥ

Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμπλάκη

Είναι πολύ γνωστό και έχει τονισθεί από όλους σχεδόν τους λαογράφους[1] και μουσικολόγους[2], ότι η Κάρπαθος έχει μεγάλη και ζωντανή μουσική παράδοση[3]. Σημειώνεται μάλιστα με έμφαση ότι το νησί αποτελεί μια από τις ελάχιστες εστίες στις οποίες το τραγούδι, η μουσική και ο χορός συνδέονται άμεσα με την καθημερινή ζωή και προσδιορίζουν την ταυτότητα της κοινότητας[4]. Είναι ο τόπος, όπου οι κάτοικοι συνειδητά κάνουν λόγο, τουλάχιστον οι Ολυμπίτες, για διάσωση της παράδοσης και καταβάλλουν προσπά-



[1] Μηνάς Αλ. *Αλεξιάδης, Καρπαθιακή Λαογραφία: Όψεις του λαϊκού πολιτισμού*, Εκδόσεις Πνευματικού Κέντρου Δήμου Καρπάθου, Αθήνα 2001, όπου και εκτενής προηγούμενη βιβλιογραφία.

[2] *Samuel Baud-Bovy, Chansons du Dodecanese*, t. 2, Societé d'Édition "Les Belles Lettres", Paris 1938, σ. 229-230 (Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β΄, Παρίσι 1938, σ. 225 και δεύτερη φωτομηχανική έκδοση: *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τομ. Β', Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων - Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Ρόδου, Αθήνα 1990). Γεώργιος Αμαργιαννάκης, «Μουσική της Καρπάθου», περ. *«Επτά Ημέρες»* εφ. Καθημερινή, 22-6-1997, σ. 18. Λάμπρος Λιάβας, *Τραγούδια και σκοποί από τα Δωδεκάνησα*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 1998, σ. 84.

[3] Το αρχείο των τραγουδιών του Κέντρου Λαογραφίας διαθέτει μεγάλο αριθμό τραγουδιών από τα Δωδεκάνησα (Ρόδο, Κάσο, Κάρπαθο, Σύμη και Καστελλόριζο). Στον δημοσιευμένο τόμο των δημοτικών τραγουδιών από τα 87 ακριτικά (21 κατηγορίες με τις παραλλαγές τους) που επιλέγονται τα 6 προέρχονται μόνο από την Κάρπαθο. Βεβαίως η κύρια πηγή είναι ο Μιχαηλίδης-Νουάρος, η πιο αξιόπιστη. Αλλά και ο Μανωλακάκης (1896), ο Εμμ. Πρωτοψάλτης (1934) και πρόσφατα το βιβλίο του Γεωργίου Α. Χαλκιά, Μούσα Ολύμπου Καρπάθου (1980) όπου συγκεντρώνονται όλα τα τραγούδια της Ολύμπου και το βιβλίο του Μανώλη Μακρή, Δωδεκανησιακά δημοτικά τραγούδια (1983) αποτελούν βασικές πηγές. Από τα δύο τελευταία βιβλία μάλιστα οι νέοι οργανοπαίχτες επιλέγουν τα τραγούδια που θα τραγουδήσουν.
Το Κέντρο Λαογραφίας το 1970 πραγματοποίησε λαογραφική αποστολή για τη μελέτη του μουσικού πολιτισμού της Καρπάθου με τον αείμνηστο Γιώργο Αμαργιαννάκη στο Διαφάνι, την Όλυμπο, τα Πηγάδια, την Αρκάσα και τις Μενετές. Κατέγραψε σε χειρόγραφο 327 σελίδων πληροφορίες για τον λαϊκό πολιτισμό γενικότερα του νησιού και ηχογράφησε 157 μελωδίες τραγουδιών και χορών και 53 φωτογραφίες. Αργότερα κατέγραψε στο πεντάγραμμο αρκετές από τις μελωδίες αυτές με σκοπό να συμπεριληφθούν στο τόμο των Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών - Νησιώτικα, που καθυστέρησε για διάφορους λόγους, αλλά ήδη προετοιμάζεται η έκδοσή του, με το υλικό που επιμελήθηκε ο αείμνηστος Αμαργιαννάκης και ομάδα ερευνητών του Κέντρου. Αλλά και πέραν του ειδικού τόμου, όπου θα περιληφθεί περιορισμένη επιλογή τραγουδιών και σκοπών, το υλικό εκείνης της μακρινής πλέον χρονικά (35 χρόνια πριν) καταγραφής θα άξιζε να δει το φως της δημοσιότητας στο σύνολό της για ερευνητικούς κυρίως σκοπούς. Το Κέντρο έχει καθιερώσει μια νέα σειρά δημοσιευμάτων με τον γενικό τίτλο «Πηγές του λαϊκού πολιτισμού» στην οποία μπορεί να περιληφθεί, αρκεί να εξευρεθούν τα έξοδα της έκδοσης.
Την τελευταία δεκαετία πραγματοποιεί αποστολές σχεδόν κάθε χρόνο η ερευνήτρια - μουσικο-



θειες να διατηρήσουν την πολιτισμική τους ταυτότητα και να αντισταθούν στη φθορά της πολιτιστικής τους κληρονομιάς αλλά και να πείσουν και άλλους να ασχοληθούν με τη μελέτη και διατήρησή της. Μία τέτοια δυναμική περικλείεται στις μαντινάδες, που τραγούδησε κατά τη διάρκεια γλεντιού ο λυράρης Μιχάλης Ζωγραφίδης και κατέγραψε η Μαρία Ανδρουλάκη:

Αφού η μοίρα μου ' γραψε εδώ να παραμείνω,
θα τη γλεντώ την Όλυμπο και ό,τι θέλει ας γίνω.

Προσέξετε τα έθιμα, παιδιά, να μη χαθούσι,
κι ας μάθουν οι νέοι μας να τα διατηρούσι.

Γιατί είναι μια παράδοση, που μας επαραδώσα(ν)
κι απ' όλους τους κατακτητές οι πρόγονοι τα σώσα(ν)[5].

Αλλά και ο Ηλίας Βασιλαράς στα Πρακτικά του συνεδρίου "Κάρπαθος και Λαογραφία"[6], γράφει χαρακτηριστικά σε έμμετρη παραίνεσή του:

Δεν πρέπει τα τραούδια μας απού 'χομε ακόμα,
Όπως τα "καλημεριστά" να μπουν κι αυτά στο χώμα.

Κι αφού κάθε ερευνητής βρίσκει κάτι να γράφει,
Μιλήστε για την Κάρπαθο, κύριοι λαογράφοι.

Κάνετε ένα Ψήφισμα για το σκοπό ετούτο,
Να γίνει εις την Κάρπαθο γλήορα Ινστιτούτο.

Να 'ρχεστε να διδάσκετε αφού υλικό υπάρχει
Κι εσάς το λέω, Δήμαρχε, Έπαρχε και Νομάρχη,

το ψήφισμα στους Υπουργούς στείλετε, να το μάθου
Κι εμείς λαμπάδες θα 'φτομε στους άγιους της Καρπάθου.

Η διατήρηση του παραδοσιακού τρόπου διασκέδασης γίνεται σήμερα με



λόγος του Κέντρου Λαογραφίας Μαρία Ανδρουλάκη - Σακαρέλου, η οποία μελετά συστηματικά το δημοτικό τραγούδι της Δωδεκανήσου και έχει επιμεληθεί ένα CD με τίτλο "Στα μονοπάτια της παράδοσης" με τραγούδια τραγουδισμένα από τον Μιχάλη Ζωγραφίδη. Η έρευνα, η οποία συνεχίζεται, ελπίζω ότι θα μας δώσει νέα στοιχεία για τη σημερινή λειτουργία των τραγουδιών, κυρίως των πολύστιχων αφηγηματικών αλλά και των διστίχων, αυτοσχέδιων μαντινάδων στη σύγχρονη κοινωνικοπολιτισμική πραγματικότητα.

4 Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης, ό.π., σ. 21 κ.ε. και Samuel Baud-Bovy, ό.π., σ. 229-230.

5 Μαρίας Ανδρουλάκη, κείμενα στον δίσκο ακτίνας (CD): Μιχάλης Ζωγραφίδης, Στα μονοπάτια της παράδοσης. Τραγούδια και χοροί από την παράδοση της Καρπάθου.

6 Ηλίας Εμμ. Βασιλαράς, Τραγούδια της γαμήλιας πομπής στην Κάρπαθο «γυριστά» - «συρματικά» - «του λαλημάτου», *Κάρπαθος και Λαογραφία, Πρακτικά, Β΄ Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας*, Αθήνα 2003, σ. 130.

συναίσθηση της υποχρέωσης των σύγχρονων Καρπαθίων να διατηρήσουν και να παραδώσουν στους νεότερους την πλούσια πολιτιστική κληρονομιά τους: τα τραγούδια, τις παραδόσεις, τα παραμύθια κ.ά.

Τα τραγούδια που συνοδεύουν τις διάφορες εκφάνσεις της ζωής των Καρπαθίων ανήκουν σε όλες σχεδόν τις κατηγορίες τραγουδιών και βεβαίως μεταξύ αυτών και στα ακριτικά, από τα παλαιότερα του είδους. Τα τραγούδια αυτά δημοσιεύτηκαν σε διάφορες παλιότερες[7] και πρόσφατες[8] συλλογές και γενικότερα λαογραφικά δημοσιεύματα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ακριτικά τραγούδια και οι παραλογές εξακολουθούν να τραγουδιούνται και σήμερα και μάλιστα στις οικογενειακές και κοινωνικές συγκεντρώσεις (γλέντια, πανηγύρια, γάμους κ.ά.).

Ο συρματικός σκοπός και τα ακριτικά τραγούδια

Ο συρματικός σκοπός περιλαμβάνει τρία διαφορετικά μουσικά μέρη (γυρίσματα). Ανάμεσά τους παρεμβάλλεται και η διαφορετική μελωδία των τσακισμάτων (επωδών). Έτσι σ' ένα συρματικό τραγούδι συναντούμε τέσσερα ή περισσότερα διαφορετικά μουσικά ακούσματα.

Το πρώτο μουσικό κομμάτι είναι μακρόσυρτο (αργό), το δεύτερο γρηγορότερο και το τρίτο ακόμη πιο γρήγορο, χορευτικό. Αυτό γίνεται για να συντομεύει τη διάρκεια των πολύστιχων τραγουδιών, αλλά και για να δίνεται έμφαση στους διαλόγους των προσώπων που πρωταγωνιστούν στο τραγούδι[9]. Ο Samuel Baud Bovy στη γνωστή μελέτη του για τα τραγούδια των Δωδεκανήσων κατατάσσει γενικά τον συρματικό σκοπό στους χορευτικούς[10].

Ένας άνδρας ο «***συρματολόγος***» ή «***συρματολός***», ξεκινά το τραγούδι που ο ίδιος επιλέγει και τον ακολουθούν οι υπόλοιποι, οι οποίοι επαναλαμβά-



[7] Δημοσθένης Χαβιαράς, Συλλογή δημοτικών ασμάτων της νήσου Καρπάθου, *Ζωγράφειος Αγών*, τ. 1 (1891), σ. 271-292. Παπά - Ιωάννης *Μανωλακάκης*, «Παροιμίαι, φρασεολογίαι, αινίγματα καί δημοτικά άσματα της νήσου Καρπάθου», *Ζωγράφειος Αγών*, 1 (1891), σ. 343-380. Εμμ. *Μανωλακάκης*, Καρπαθιακά, περιέχοντα την τοπογραφίαν, ιστορίαν, περιγραφήν, αρχαιολογίαν, φυσικήν κατάστασιν, στατιστικήν, τοπωνυμίας της γλώσσης, λεξιλόγιον, δημοτικά άσματα και δημώδεις παροιμίας των κατοίκων αυτής, Εν Αθήναις 1896 (φωτομηχανική επανέκδοσις 1988, σ. 220-269). Μιχαήλ Γ. *Μιχαηλίδης, Καρπαθιακά δημοτικά άσματα*, εν Κωνσταντινουπόλει 1913 (β΄ φωτομηχανική έκδοση με προλεγόμενα - εισαγωγή Ανδρέα Μιχαηλίδη - Νουάρου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001). - Μιχαήλ Γ. *Μιχαηλίδης - Νουάρος, Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου*, Αθήναι 1928. Μαν. Γ. *Πρωτοψάλτης*, «Τραγούδια και μοιρολόγια της Καρπάθου», Λαογραφία, 11 (1934-37), σ. 151-190.

[8] Γεώργιος Μ. *Γεωργίου, Καρπαθιακά*, τομ. Α΄, Πειραιεύς 1958, σ. 189-257. Βάσος Ν. Βασιλάκης, Το Μεσοχώρι της Καρπάθου, τόμ. Β΄, Πειραιεύς 1978, σ. 117-126. Γεώργιος *Α. Χαλκιάς, Μούσα Ολύμπου Καρπάθου*, Αθήνα 1980, σ. 25-294. Μανώλης *Μακρής, Δωδεκανησιακά δημοτικά τραγούδια*, Ανθολογία, Εκδόσεις Πρίσμα, Ρόδος, 1983.

[9] Ηλίας Εμμ. Βασιλαράς, ό.π., σ. 120

[10] Samuel Baud Bovy, Τραγούδια των Δωδεκανήσων, τ. Β΄, σ. 225.



νουν τα λόγια του. Κάποιες φορές, αν το τραγούδι είναι μεγάλο, και για να ξεκουραστεί αυτός που το άρχισε, το συνεχίζει ένας άλλος, που το ξέρει βεβαίως, παίρνοντας όμως άδεια από τον προηγούμενο συνήθως με νεύμα. Τον συρματολόγο βοηθούν με ισοκράτημα ή ρυθμικά παλαμάκια και σφυρίγματα οι υπόλοιποι άνδρες της ομάδας. Ο συρματολόγος είναι ένας από τους μερακλήδες του χωριού, έχει συνήθως δυνατή φωνή και γνωρίζει πολλά τέτοια τραγούδια, τα οποία έχει μάθει ακούγοντας μεγαλύτερούς του ή σήμερα αποστηθίζοντάς τα από διάφορα βιβλία. Όταν τα συρματικά τραγουδιούνται στο δρόμο, η σειρά είναι ανάλογη με την εθιμική φάση.

Η επιλογή του τραγουδιού είναι υπόθεση του συρματολόγου. Ο «καλός γλεντιστής» Μηνάς Πιπέρης, που σύμφωνα με τον Ηλ. Βασιλαρά «ξέρει πάνω από 60 συρματικά», προσπαθεί πάντα να προσαρμόζει το τραγούδι που θα πει με τα ατομικά, ηθικά και υλικά προσόντα των νέων ή την οικογενειακή τους κατάσταση: μοναχοπαίδι, ορφανός-ή, ξένος, πλούσιος, κανακάρης, όμορφος, άσχημος, άσχημη κλπ.

Στα Σπόα, όπως γράφει ο ίδιος[11], οι Τσαμπουνιέρηδες, μια σπουδαία οικογένεια μερακλήδων και οργανοπαιχτών, δεν αρχίζουν από την αρχή ή δεν τελειώνουν τα τραγούδια τους, κυρίως αυτά που τα θεωρούν πατρογονικά τους, όπως λένε. Αν μάλιστα αντιληφθούν πως κάποιος προσπαθεί να τους τα κλέψει γράφοντας ή μαγνητοφωνώντας τα, τα διακόπτουν απότομα, έχοντας πάντα μια πρόφαση που τη συνοδεύει και κάποιο χαριτωμένο μειδίαμα. Επειδή οι νέοι τραγουδιστές δεν γνωρίζουν πολλά τραγούδια επαναλαμβάνουν τα ίδια σε κάθε περίσταση:

1. *Μια κόρη συναπόβγαλε τον άντρα της στα ξένα...,*
2. *Διώχνεις με μάνα, διώχνεις με, μα γω να φύω θέλω...,*
3. *Φωνές και κλάματα άκουα στις Κύπρος το πουγάζι...,*

προκαλώντας την ειρωνία των έμπειρων συρματολόγων. Και παραθέτει ο ίδιος συρματικά τραγούδια, τα οποία παραπέμπουν σε παραλογές και ακριτικά:

Σαρανταδυό αρχοντόπουλλα *μια κόρη α(γ)απούσι,*
Κόρη πανώρια *κι όμορφη και στα φλουριά χωσμένη*
Κι ούλους τους εκαλέσασι να πάσι εις το σπίτι...[12]



[11] Ηλίας Εμμ. Βασιλαράς, όπ.σ. 121

[12] Ό.π. Πρόκειται για παραλογή γνωστή ως "το δοκίμιν της αγάπης", το οποίο δημοσιεύει ο Μ. Γ. Μιχαηλίδης-Νουάρος, *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου*, Αθήναι 1928, σ. 147 (= Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (Εκλογή)*, τ. Α΄, εν Αθήναις, σ. 393-394):

Το κάποιο αρκοντόπουλο *που τη Σουριά καταίνει,*
Λαλεί μουλάρια δώδεκα λουάρι φορτωμένα ...[13]

Απόψε μες στον ύπνο μου *και μέσα στ' όνειρό μου,*
σέλχινα, σέλχινά 'τρωγα και πράσσα πρασολόου
Και ποταμό εδιάβαινα θολό και (β)ουρκωμένο,
Μελίσσι με τριγύρισε πολλά το κακιωμένο ...[14]

Μια μάνα γιον επάντρεψε, *μοναχογιό στα ξένα,*
Ένα τον είχε μοναχό και πρωτοκανακάρη
Και το ΄φερε η μοίρα του να παντρεφτεί στα ξένα
Και ήθελε η μάνα του πίσω για να το φέρει ...[15]

Στην Όλυμπο στο τραπέζι τραγουδούν ένα μόνο συρματικό τραγούδι και συνεχίζουν με αυτοσχέδιες μαντινάδες. Στα Κάτω Χωριά στο γάμο, στα καλέσματα, τραγουδούν στο δρόμο συρματικά το ένα πίσω από το άλλο, τα περισσότερα ακριτικά.

Στο τραπέζι του γλεντιού[16] το τραγούδημα έχει δύο εκφάνσεις, μία τελετουργική, επίσημη που συνδέεται με τη γιορτή της εκκλησίας ή με γεγονότα του κύκλου της ζωής (γάμο ή βάπτιση) και τελείται στον ανοικτό έξω χώρο ή στο Μέγαρο και μια ανεπίσημη, που τελείται στον κλειστό χώρο του καφε-



Εκατόδ δυό αρκοντόπουλλα μιακ κόρην ααπούσι,
ενούς, ενούς ετάσσετο φιλί και μιαν εσπέρα
ούλοι 'μονολοϊστησακ' κ' υπάσιν ούλ' αλλάι.
Στρώννει τωτ τάβλα να ευτού, πολλώλ λογιώτ τραπέτζι.
Τρώτε και πίννετ', άρκοντες κ' εγιώ να σας 'φπούμαι.
Μάρμαρον έχ' αφέντης μου, 'ικίμι της αάπης
Κι όποιος βρεθή και πιάση το κι οπίσω του το ρίξη,
Εκείνος είν' ο άντρας μου κ'εγιώ η ποθητή του»...

[13] ό.π., σ. 122.

[14] Ηλ. Βασιλαράς, ό.π., σ. 123. Πρόκειται για στίχους από την γνωστή παραλογή του Χαρζανή ή της Ηλιογέννητης (Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (Εκλογή)*, σ, 394-397) την οποία ο Ν. Γ. Πολίτης (*Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, αρ. 74), παρά τα παραμυθιακά στοιχεία και την ανάλογη παρουσία του άσματος και σε άλλους ευρωπαϊκούς λαούς, περιέλαβε στα ακριτικά με τον τίτλο «της Λιογέννητης», επειδή με το συχνό στο ακριτικό έπος και τα μεσαιωνικά μυθιστορήματα όνομα Λιογέννητη, Ηλιόγεννη, Ηλιογεννημένη αναφέρεται στις παραλλαγές η ερωμένη του Χαρζανή (Γιαννάκη, Κωνσταντή, Μαυρουδή κλπ.), συσχετίζοντας την υπόθεση του άσματος με επεισόδιον του ακριτικού έπους «περί του έρωτος του Διγενή με την Ευδοκίαν, κόρην του στρατηγού Δούκα, την οποίαν ούτος απάγει, κατόπιν της μη εγκρίσεως του γάμου παρά του πατρός της», όπως παρατηρεί ο Δημ. Πετρόπουλος στην προαναφερθείσα έκδοση της Ακαδημίας Αθηνών. Ο Δημ. Πετρόπουλος κατατάσσει το άσμα στις παραλογές επειδή «παρά τα ακριτικά γνωρίσματα, προέχοντα εις την πλοκήν του άσματος είναι τα παραμυθιακά στοιχεία» (σ. 395).

[15] ό.π., σ. 124.

[16] Ηλ. Βασιλαράς, ό.π. Το καλοκαίρι του 2004 παραβρέθηκα σε τραπέζι της εκκλησίας του αγίου και ακολουθήθηκε η ίδια τάξη.



νείου για ψυχαγωγικούς λόγους. Στην επίσημη εκδοχή του το γλέντι καταλήγει με τη συμμετοχή ολόκληρης της κοινότητας στο χορευτικό τρίπτυχο *σι(γ)ανός - γονατιστός - πάνω χορός*. Αλλά και στο καφενείο το γλέντι πολύ συχνά καταλήγει στον *πάνω χορό*.

Η τελετουργία του ολυμπίτικου γλεντιού, αν έχει πιστά περιγραφεί από τους κατά καιρούς μελετητές, διαρθρώνεται σύμφωνα με ορισμένους κανόνες με την αποκλειστική συμμετοχή των ανδρών γύρω από ένα τραπέζι με απαραίτητη τη διαδικασία του πιοτού και με όργανα την τσαμπούνα, τη λύρα, και το λαούτο. Μετά το φαγητό αρχίζει ο ιερέας να ψάλλει ένα εκκλησιαστικό κομμάτι που ταιριάζει στην περίσταση (το απολυτίκιο του εορτάζοντος αγίου). Μετά σηκώνει το ποτήρι και λέει στον ψάλτη *«να σ' εύρω»* κι αυτός πρέπει να ψάλλει ένα ακόμη κάτι εκκλησιαστικό. Αυτό γίνεται με όλους τους ψάλτες, που είναι παρόντες. Οι συνδαιτημόνες κάθε φορά αντί για χειροκροτήματα κτυπούν το πιρούνι τους πάνω στο πιάτο. Αφού τελειώσουν τα εκκλησιαστικά ο ιερέας υψώνει το ποτήρι ξανά ευχετικά και απευθύνεται στον πιο κατάλληλο τραγουδιστή, πρωτομερακλή, και του λέει: *«να σ' εύρω»*! Αυτός πρέπει να τραγουδήσει ένα τραγούδι καθιστικό. Αρχίζει από τον μεγαλύτερο σε ηλικία συμμετέχοντα, ο οποίος τραγουδάει ένα τραγούδι σε συρματικό σκοπό. Στον σκοπό αυτόν τραγουδιούνται πολύστιχα, αφηγηματικά τραγούδια.

Το πρώτο συρματικό, της τάβλας, είναι το ***«άρχοντες τρών και πίνουσι»***. Ο λόγος του τραγουδιού αντιστοιχεί στην υπάρχουσα κατά το γλέντι κοινωνική δομή με πρώτο τον εκκλησιαστικό άρχοντα και δεύτερους τους ψάλτες και τον πρωτομερακλή. Τραγουδιέται σε βυζαντινό ύφος με ισοκράτημα από τους συνοδεύοντες το τραγούδι. Η γνώση των στίχων του αφηγηματικού τραγουδιού προσδίδει αξία στον τραγουδιστή.

Άρχοντες τρων και πίνουσι σε μαρμαρένη τάβλαν,
σε μαρμαρένη κι αργυρή και σε μαλαματένη,
κι ούλοι τρώσι και πίνουσι κι αθιολή δε φέρνου
κι ο Κωσταντίνος ο μικρός 'ας εψιλοτραούει,
τ' ακράνη του τ'Αντρόνικου, του νιού του παινεμένου
«Μαύρος είσαι, μαύρα φορείς, μαύρο καβαλλικεύγεις.
Μαθθαίνεις το να περπατή, μαθθαίνεις το να δρέμη,
μαθθαίνεις το να 'έχεται τον όχλον του πολέμου,
μαθθαίνεις του και της στεριάς ωσάν και του πελάου,
ξεχάνεις και της λυερής της γλυκοποθητής σου»[17].

Το τραγούδι που εξακολουθεί να μεταδίδεται με την προφορική παράδο-



[17] Μ. Γ. Μιχαηλίδου-Νουάρου, ό.π., σ. 145-146 (=Ακαδημία Αθηνών, ό.π., σ. 63).

ση, έχει καταγραφεί από τον Εμμ. Μανωλακάκη (1896)[18] και περιληφθεί στη Συλλογή Δημοτικών Τραγουδιών του Ν. Γ. Πολίτη (1914) με τον τίτλο «*Ο Ανδρόνικος κι ο μαύρος του*»[19]. Παραλλαγές του δημοσιεύτηκαν σε όλες τις μεταγενέστερες συλλογές τραγουδιών, όπως παρατηρεί ο Μηνάς Αλεξιάδης[20]. Εκτός, βεβαίως, από αυτό υπάρχουν και άλλα πολύστιχα αφηγηματικά τραγούδια, που προέρχονται από τον ακριτικό ποιητικό κύκλο, αλλά λόγω του περιεχομένου τους χαρακτηρίζονται παραλογές. Ακριτικά τραγούδια της Καρπάθου που εξακολουθούν να παίζουν σημαντικό ρόλο και σήμερα και τραγουδιούνται σε σημαντικές στιγμές του κοινωνικού και οικογενειακού βίου των Καρπαθιών, εκτός από το προαναφερθέν, «***άρχοντες τρων και πίνουσι***» είναι:

- ***Ο Κωνσταντίνος ο Μικρός***[21] πολύ συνηθισμένο και σε άλλες περιοχές.

Κυρίως τραγουδιέται στα γλέντια, όταν υπάρχει στην παρέα Κώστας.

- ***Ένας βοσκός κατέβαινε*** (προέρχεται από το αντίστοιχο τραγούδι του Διγενή και του Χάρου). Τραγουδιέται όταν υπάρχει στην παρέα βοσκός.

Δεν τραγουδιούνται σε συρματικό σκοπό τα πολύ γνωστά τραγούδια:

- ***Σάββατο βραδύ μ΄ εδιώξαν οι γονιοί μου*** (γαμήλιο)
- ***Της Σουργιάς το Κάστρο*** (του γλεντιού)

τα οποία συνηθίζεται να λέγονται μετά το γλέντι ή ενδιάμεσα για να τονώσουν την τραγουδιστική διάθεση.

Εκτός από τα παραπάνω υπάρχουν και άλλα ακριτικά τραγούδια, τα οποία εξακολουθούν να τραγουδιούνται στην Κάρπαθο. Όπως παρατηρεί ο Μηνάς Αλεξιάδης τα ακριτικά τραγούδια της Καρπάθου, «επιβιώσεις του βυζαντινού υλικού»[22] κατατάσσονται σε δυό ομάδες. Εκείνη του κύκλου του Διγενή και εκείνη με τα άλλα ακριτικά θέματα, στην οποία ανήκουν και οι παραλλαγές του άσματος του Αρμούρη[23], με τον τίτλο *Καλομοίρης ή Καλαμού*-



[18] Εμμ. Μανωλακάκη, *Καρπαθιακά*, ό.π., σ. 220.

[19] Ν. Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, ό.π., σ. 81. Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (Εκλογή)*, τ. Α΄, εν Αθήναις 1962, σ. 63.

[20] Περισσότερα για το συγκεκριμένο τραγούδι της Καρπάθου αλλά και τη θεματολογία και την παρουσία των ακριτικών τραγουδιών στην Κάρπαθο, βλ. Μηνά Αλεξιάδη, Ακριτικά τραγούδια στην Κάρπαθο, στον ίδιο τόμο.

[21] R. M. Dawkins, Τραγούδια των Δωδεκανήσων, *Λαογραφία*, τομ. ΙΓ΄, τεύχος ΑΒ΄, Θεσσαλονίκη 1950, σ. 59 - 61.

[22] Μηνά Αλεξιάδη, Ακριτικά τραγούδια στην Κάρπαθο, στον ίδιο τόμο, παραθέτει δύο χαρακτηριστικά δείγματα:

Ο Γιενής ψυχομαχεί κι ούλος ο κόσμος κλαίει
Εξήντα δυο Σαρακηνοί το Γιαννακή γυρεύ(γ)ου

[23] Για το τραγούδι βλ. Μονογραφία του Γεωργίου Θανόπουλου, Το τραγούδι του Αρμούρη: Χειρόγραφη και προφορική παράδοση. Βιβλιοθήκη Σαριπόλου, αρ. 76, Αθήνα 1990, σ. 519-523, όπου και πλούσια βιβλιογραφία για το θέμα. Μεταξύ αυτών βλ. ιδιαιτέρως Samuel Baud-Bovy, “La chanson d' Armouris et sa tradition orale”, *Byzantion*, v. 13 (1938), s. 249-251 και Στυλ.



ρης. Δεν τραγουδιούνται ωστόσο ή έπαψαν να τραγουδιούνται σε συρματικό σκοπό, ενταγμένα στο τελετουργικό του γλεντιού οικογενειακών και κοινωνικών εκδηλώσεων, όπως τα βαπτίσια, ο γάμος ή τα θρησκευτικά πανηγύρια.

Μετά τον συρματικό σκοπό ο λυράρης, παίζοντας τη λεγόμενη *βόρτα*, μεταφέρει το τραγούδι στην τονικότητα του επόμενου σκοπού, πάνω στον οποίο οι συμμετέχοντες ταιριάζουν αυτοσχέδιες διαλογικές μαντινάδες, εναλλάσσοντας κατά βούληση και τους σκοπούς. Η θεματική του διαλόγου αρχίζει από τα πιο απλά θέματα, όπως είναι οι ευχές, το καλωσόρισμα, συνεχίζει με τη διατύπωση απόψεων ιδεολογικών, κοινωνικοπολιτικών, την άσκηση κριτικής για να ενταθεί κάποιες στιγμές από τη θλίψη, που φέρνει η θύμηση των φίλων και συγγενών, που έφυγαν από τη ζωή[24].

Ένας βοσκός κατέ(β)αινε από το κορφοβούνι,
Έχει το σκούφο του στρα(β)ά, πλεμένα τα μαλλιά του,
Έχει το (β)οσκοράβδι του στον ώμο του ριξίμιο.
Στο δρόμο που κατέ(β)αινε, Χάροντας του παντήσσει:
-Πού 'σουν λεβέντη, πού 'ρχεσαι, και πόθε κατε(β)αίνεις.
Από τη μάντρα μ' έρχομαι, στο σπίτι μου για(β)αίνω,
Να πάρω ρούχα και ψωμί και να ξαναγυρίσω.
-Μα εγώ έρχομαι π' αξαργητού να πάρω τη ψυχή σου.
-Α(φ)ησ' με, Χάρε, να χαρώ, πέντε χρόνους να ζήσω,
πού 'χω γυναίκα γιάμικρη και δε της πρέπουν μαύρα[25].

Μετά τα εκκλησιαστικά τροπάρια στο θρησκευτικό πλαίσιο της γιορτής και στη συνέχεια τα ακριτικά τραγούδια του συρματικού σκοπού, ακολουθούν ιστορικά και κλέφτικα, όπως

«του Κίτσου η μάνα κάθεται...»
«Σαράντα παλληκάρια...»,

και ο τελευταίος που τραγούδησε σηκώνει το ποτήρι με την ευχή «να σ' εύρω» στον επικεφαλής οργανοπαίχτη και αρχίζουν να παίζουν τα όργανα. Τό-



Αλεξίου, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου*, Αθήνα 1999, σ.162

[24] Μαρία Ανδρουλάκη, Στην αυλή της Παναγίας. "*Ορθοδοξία και Πολιτισμός*", ένθετο εφημ. "Ελεύθερος Τύπος", 15 Αυγ. 2001.

[25] Στην μελέτη του το 1975 ο Μηνάς Αλεξιάδης (Συμβολή στην έρευνα του Καρπαθιακού δημοτικού τραγουδιού. Ανέκδοτες παραλλαγές, Αθήνα 1975, σ. 26) δημοσιεύει παραλλαγή του τραγουδιού του βοσκού και του χάρου, ως παραλογή:
Ένας βοσκός επρούαλε 'πό μιαν ορτή πραούλλα
Είχε το φέσι του στραά τσαι το σατσί του δίπλα.
Τ' ο Χάροντας του πάντηξε: Πού πάεις, παλληκάρι;...

τε λέγονται οι μαντινάδες, ευχετικές και επαινετικές, οπότε το γλέντι παίρνει πλέον προσωπικό χαρακτήρα και οικειότητα, παύει να αναφέρεται στο παρελθόν και συνδέεται με το παρόν.

Η παρουσία ακριτικών τραγουδιών και παραλογών, που έπονται εκκλησιαστικών τροπαρίων και ακολουθούνται από κλέφτικα, ερωτικά, δίστιχα και οργανική μουσική είναι εξιοσημείωτο γεγονός. Ο μουσικολόγος Παύλος Κάβουρας αναλύοντας υλικό καταγραφής του 1940, στο οποίο τα πρόσωπα που καταγράφονται ηχητικά ακολουθούν την παραδοσιακή γλεντική πρακτική της Καρπάθου, με τη διάταξή της σε τρία μέρη, ξεκινώντας από το αφηγηματικό τραγούδι του "Μικροκωσταντίνου" με 2 και ½ στίχους και στη συνέχεια επιταχύνοντας το ρυθμό με ένα ολυμπίτικο τσάκισμα ερωτικού περιεχομένου, παρατηρεί ότι «ο συνδυασμός της ακριτικής παραλογής και του τοπικού ερωτικού παρενθέματος οφείλεται αποκλειστικά στον τραγουδιστή, ο οποίος αιτιολόγησε την επιλογή του αυτή ως εξής: *Το θέμα της κασέτας είναι η αντίσταση της Ολύμπου κατά των Ιταλών. Προσπάθησα, λοιπόν, να συνδέσω τις τοπικές μαντινάδες της αντίστασης με ένα αρχαίο, πολεμικό τραγούδι. Το τσάκισμα το έβαλα, γιατί πάντοτε στο συρματικό τραγούδι, μετά από δυο τρεις στίχους, οι μερακλήδες παίζουν παλαμάκια και κάνουν γοργό γύρισμα με ερωτικό συνήθως νόημα.* ***Αυτό γίνεται για να ευθυμήσει η παρέα των γλεντιστών***»[26].

Το δεύτερο αφηγηματικό τραγούδι της κασέτας είναι το τραγούδι του **Λάμπρου Κατσώνη**. Τα κριτήρια συμπίπτουν οπωσδήποτε με εκείνα του πρώτου, δηλ. πολεμική θεματολογία, παλαιότητα της σύρραξης και ελληνοκεντρική σκοπιά, ωστόσο, σύμφωνα πάλι με τον τραγουδιστή, η επιλογή του τραγουδιού έγινε και **για γλεντικούς λόγους**: το τραγούδι αυτό τραγουδιέται συνήθως ως επιτραπέζιο σε **ζερβό σκοπό**, **για να ευθυμήσουν οι μερακλήδες** και να προετοιμαστούν για την επόμενη φάση του γλεντιού.

Αν για το υλικό του 1940 η αφηγηματική ενότητα «*αντανακλά την πρόθεση του τραγουδιστή να αναπαραστήσει τη συγκεκριμένη εποχή του '40 στην Όλυμπο ως μια εθνοτοπική έκφραση ενός διαχρονικού ηρωισμού, που προτάσσεται με ουσιολογικό τρόπο ως ένα έμφυτο γνώρισμα του ελληνισμού*», ποιά είναι η εξήγηση για την ίδια διαδικασία στο γλέντι του γάμου, της βάφτισης ή του πανηγυριού, όταν αντί του ιστορικού τραγουδιού «του Λάμπρου Κατσώνη» τραγουδιούνται κλέφτικα τραγούδια, όπως «*του Κίτσου η*



[26] Παύλου Κάβουρα, Τραγουδώντας τον κόσμο: Προφορική ποίηση και ιστορία στην Όλυμπο Καρπάθου, *Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Καρπαθιακής Λαογραφίας*, Κάρπαθος 26-27 Μαρτίου 1994), Αθήνα 1998-2001, σ.112.



μάνα» ή το «*σαράντα παλληκάρια*». Προφανώς κάτι άλλο συμβαίνει εδώ. Προς συζήτησιν -προφανώς όχι του παρόντος- και το τραγούδι των Κολοκοτρωναίων «*Λάμπει ο ήλιος στα βουνά...*», που αποτελεί κύριο γαμήλιο τραγούδι σε όλη σχεδόν την στεριανή Ελλάδα. Όλα μαζί παραπέμπουν μάλλον στα παλαιότερά τους πρότυπα, μεταξύ των οποίων και τα ακριτικά. Η σοβαρότητα του συρματικού σκοπού σε συνδυασμό με την αξία (οικογενειακό κτήμα, αρχαία, όπως χαρακτηρίζονται από του κατοίκους της Καρπάθου) των ακριτικών τραγουδιών και των μεταγενέστερων ιστορικών - κλέφτικων προσδίδουν τελετουργική σημασία και επισημότητα στα μεγάλα οικογενειακά και κοινωνικά γεγονότα, όπως τα θρησκευτικά πανηγύρια, ο γάμος και τα βαφτίσια.



ΑΚΡΙΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΤΗΝ ΚΑΡΠΑΘΟ

Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης

Η Κάρπαθος παρουσιάζει έναν πλούσιο λαϊκό πολιτισμό με πλήθος παλαιών επιβιώσεων. Αυτό αντικατοπτρίζεται και στην εκτενή λαογραφική βιβλιογραφία[1]. Ο πολιτισμός αυτός πράγματι αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης πολλών Ελλήνων και ξένων λαογράφων, εθνολόγων, κοινωνικών ανθρωπολόγων και άλλων ειδικών επιστημόνων[2].

Αξιοπαρατήρητη θέση στα θέματα του λαϊκού πολιτισμού της Καρπάθου έχουν τα πολλά δημοτικά τραγούδια, που κατανέμονται σε όλες τις γνωστές κατηγορίες, σύμφωνα με τη διαίρεση του ιδρυτή της Ελληνικής λαογραφικής επιστήμης Νικολάου Γ. Πολίτη[3]. Τα παλαιότερα είναι ασφαλώς οι παραλογές και τα ακριτικά, που χρονολογούνται από τον 9ο αι. κ.ε.[4]

Τα ακριτικά τραγούδια, όπως είναι γνωστό, αναγνωρίσθηκαν ως ιδιαίτερη κατηγορία από το 1875, οπότε οι Κ. Σάθας και Ε. Legrand εδημοσίευσαν το βυζαντινό έπος για τη ζωή και τα ανδραγαθήματα του Βασιλείου Διγενή Ακρίτη[5], θρυλικού ήρωα της Βυζαντινής εποχής. Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η άποψη, που διατύπωσε ο Σάθας για το περιεχόμενο και την ταξινόμηση των τραγουδιών αυτών: «Τα εν ταις συλλογαίς του Passow, Σακελλαρίου, Π. Τριανταφυλλίδου και Σ. Ιωαννίδου φύρδην μίγδην φερόμενα αρματολικά άσματα πρέπει να ταξινομηθώσι χρονολογικώς εις τέσσαρας κύκλους, τον στρατιωτικόν, απελατικόν, ακριτικόν και τον καθ' ημάς αρματολικόν[6]».



[1] Βλ. ενδεικτικά Μηνά Αλ. *Αλεξιάδη*, Καρπαθιακή Λαογραφία: Όψεις του λαϊκού πολιτισμού, Εκδόσεις Πνευματικού Κέντρου Δήμου Καρπάθου, Αθήνα 2001, σ. 21-22.

[2] Μηνά Αλ. *Αλεξιάδη*, ό.π., σ. 47-90.

[3] Βλ. σχετικά Ν. Γ. *Πολίτη*, Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού, έκδοσις πέμπτη, Εκδόσεις Βαγιονάκη, Αθήναι (χ.χ., α΄ έκδοση 1914).

[4] Βλ. ενδεικτικά Στίλπωνος Π. *Κυριακίδη*, Ελληνική Λαογραφία, Μέρος Α΄: Μνημεία του Λόγου, Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών, αρ. 8, Εν Αθήναις 1965², σ. 102 κ.ε.-Του *ίδιου*, «Αι ιστορικαί αρχαί της δημώδους νεοελληνικής ποιήσεως», στο βιβλίο του: Το δημοτικό τραγούδι-Συναγωγή Μελετών, εκδοτική φροντίδα Αλκη Κυριακίδου-Νέστορος, Εκδοτική Ερμής, Αθήνα 1990², σ. 172.

[5] Βλ. σχετικά C. *Sathas*-E. *Legrand*, Les exploits de Digénis Akritas, d' après le manuscrit de Trébizonde, Paris 1875.

[6] Βλ. Κων. *Σάθα*, Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη, τόμ. Β΄, Εν Βενετία 1873, σ. μθ΄. σημ. 1.-Πρβλ. Δημητρίου *Πετρόπουλου*, Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τόμ. Α΄, Βασική Βιβλιοθήκη, Εκδοτικός Οίκος Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1958, σ. ιη΄.



Η έκδοση του έπους έστρεψε το ενδιαφέρον των μελετητών στα αντίστοιχα δημοτικά τραγούδια, που αφορούσαν τους «τας άκρας προνοουμένους», σύμφωνα με τους βυζαντινούς συγγραφείς, τους ακρίτες, δηλαδή τους στρατιώτες, που είχαν αναλάβει τη φρούρηση και την προάσπιση των συνόρων της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας[7]. Κορυφαίος των ακριτών φέρεται στο έπος ο Βασίλειος Διγενής, που είχε γεννηθεί από πατέρα Άραβα και μητέρα χριστιανή. Ο Βασίλειος Διγενής Ακρίτης διακρινόταν για την απαράμιλλη ανδρεία του και πραγματοποιούσε υπεράνθρωπα κατορθώματα. Πολεμούσε με σθένος εναντίον Περσών και Σαρακηνών στα όρια της Αυτοκρατορίας, κυρίως στον Πόντο και την Καππαδοκία[8].

Σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές, τα ακριτικά τραγούδια που διαδόθηκαν με την προφορική παράδοση –η παράδοση του έπους υπήρξε, όπως γνωρίζουμε γραπτή, σε όλες τις παραλλαγές του– προηγήθηκαν του έπους, το οποίο στηρίχθηκε στο ποιητικό υλικό, που εκείνα είχαν ήδη αποτυπώσει και σχηματοποιήσει (όσον αφορά τον χαρακτηρισμό των τραγουδιών αυτών ως ακριτικών, οι ερευνητές συνήθως επικαλούνται, ίσως κάποτε καταχρηστικά, την παρουσία σ' αυτά ονομάτων, όπως Διγενής, Διονής, Γιαννακής, Κωνσταντίνος, Κωσταντής, Κωσταντάκης κ.ά.).

Ως παλαιότερη μνεία για την ύπαρξη ακριτικών τραγουδιών θεωρούνται σχόλια του Επισκόπου Καισαρείας Αρέθα (830-932) στο κείμενο «Τα εις Απολλώνιον τον Τυανέα» του Φιλοστράτου[9]. Εκεί ο Αρέθας αναφέρεται σε Παφλαγόνες ραψωδούς, που γύριζαν από σπίτι σε σπίτι και τραγουδούσαν τραγούδια ενδόξων ανδρών. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι το σχόλιο του Επισκόπου Αρέθα διατυπώνεται, για να διευκρινισθεί η λέξη **αγύρται**: «Ων νυν δείγμα οι κατάρατοι Παφλαγόνες ωδάς τινας συμπλάσαντες, πάθη περιεχούσας ενδόξων ανδρών και προς οβολόν άδοντες καθ' εκάστην οικίαν»[10]. Πρόσφατα ο Μ. Γ. Βαρβούνης, σε σύντομο άρθρο του, αναφέρει, χρονολογικά προγενέστερη, πληροφορία του Νικήτα Παφλαγόνος, βυζαντινού συνθέτη πανηγυρικών λόγων (πέθανε γύρω στο



[7] Βλ. περισσότερα για τα θέματα αυτά Γεωργίου Κ. *Σπυριδάκη*, Ελληνική Λαογραφία: Λαϊκός πολιτισμός των νεωτέρων Ελλήνων, τεύχος Δ΄: Δημοτική ποίησις, Εν Αθήναις 1972, σ. 54-108.- Δημητρίου Β. *Οικονομίδη*, «Ακρίται-ακριτικά τραγούδια-ακριτικό έπος», στο βιβλίο του: Ιστορικοφιλολογικά, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 2003, σ. 266-296.

[8] Για τον Διγενή Ακρίτη βλ. ενδεικτικά Στυλιανού *Αλεξίου* (επιμέλεια), Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρόνικου, Εκδοτική Ερμής, Αθήνα 1985 (και χρηστική έκδοση 1990, απ' όπου και οι παραπομπές παρακάτω).

[9] Βλ. σχετικά Σωκράτους Β. *Κουγέα*, «Έρευνα περί της Ελληνικής Λαογραφίας κατά τους μέσους χρόνους: Αι εν τοις σχολίοις του Αρέθα λαογραφικαί ειδήσεις», Λαογραφία, 4 (1912-1913), σ. 236-239.

[10] Σωκράτους Β. Κουγέα, ό.π., σ. 239.

890 μ.Χ.), για την ύπαρξη βυζαντινών ακριτικών τραγουδιών[11].

Σύμφωνα με τους περισσότερους ερευνητές, το σχόλιο του Αρέθα αναφέρεται σε έμμετρες αφηγήσεις με ηρωικό περιεχόμενο, και σε Ελληνική γλώσσα, που διαδίδονταν από κατοίκους του θέματος της Παφλαγονίας. Έτσι, με συνδυασμό συναφών ειδήσεων, θεωρείται κοιτίδα των ακριτικών τραγουδιών η Κεντρική Μικρά Ασία (Καππαδοκία-Πόντος). Στη συνέχεια, με την προφορική παράδοση, τα ακριτικά τραγούδια διαδόθηκαν και σε άλλες Ελληνικές περιοχές και κυρίως στην Κρήτη, την Κύπρο, τα Δωδεκάνησα, τις Κυκλάδες.

Στην Κάρπαθο υπάρχουν πολλά και αξιόλογα ακριτικά τραγούδια, τα οποία δημοσιεύθηκαν στις Συλλογές Καρπαθιακών δημοτικών τραγουδιών των Δημοσθένη Χαβιαρά (1891)[12], Ανωνύμου (1891)[13], παπά Ιωάννη Μανωλακάκη (1891)[14], Εμμανουήλ Μανωλακάκη (1891 και 1896)[15], Μιχαήλ Γ. Μιχαηλίδη-Νουάρου (1913 και 1928)[16], Εμμανουήλ Πρωτοψάλτη (1937)[17], Γεωργίου Γεωργίου (1958)[18], Βάσου Ν. Βασιλάκη (1978)[19], Γεωργίου Χαλκιά (1980)[20], και Μανόλη Μακρή (1983)[21]. Πρόκειται λοιπόν για ένα πλούσιο υλικό, που αποτελεί και το θέμα της μελέτης αυτής.

Το πρώτο, γνωστό στην έρευνα, ακριτικό τραγούδι της Καρπάθου δια-



[11] Βλ. σχετικά Μ. Γ. *Βαρβούνη*, «Ενδείξεις για την ύπαρξη βυζαντινών ακριτικών τραγουδιών σε Αγιολογικό κείμενο του Αγ. Προκοπίου», στο βιβλίο του: Μελετήματα Ελληνικής Λαογραφίας, τόμ. Β΄-Φιλολογική Λαογραφία, Εκδόσεις Μ. Σπανίδη, Ξάνθη 2003. σ. 235-239.

[12] Βλ. Δημοσθένους *Χαβιαρά*, «Συλλογή δημοτικών ασμάτων της νήσου Καρπάθου», Ζωγράφειος Αγών, 1 (1891), σ. 271-292.

[13] *Ανωνύμου*, «Δημώδη άσματα Καρπάθου», Ζωγράφειος Αγών, 1 (1891), σ. 293-317.

[14] παπά-Ιωάννου *Μανωλακάκη*, «Παροιμίαι, φρασεολογίαι, αινίγματα καί δημοτικά άσματα της νήσου Καρπάθου», Ζωγράφειος Αγών, 1 (1891), σ. 343-380.

[15] Εμμ. *Μανωλακάκη*, «Γλωσσική ύλη της νήσου Καρπάθου», Ζωγράφειος Αγών, 1 (1891), σ. 318-342.- Του *ίδιου*, Καρπαθιακά, περιέχοντα την τοπογραφίαν, ιστορίαν, περιγραφήν, αρχαιολογίαν, φυσικήν κατάστασιν, στατιστικήν, τοπωνυμίας της νήσου, λεξιλόγιον, δημοτικά άσματα και δημώδεις παροιμίας των κατοίκων αυτής, Εν Αθήναις 1896 (φωτομηχανική επανέκδοσις 1988, σ. 220-269). Από το βιβλίο του Μανωλακάκη αναδημοσιεύει, χωρίς να το αναφέρει, τα περισσότερα δημοτικά τραγούδια ο Νικόλαος Ιω. *Χαλκιάς*, Οι άνθρωποι και τα τραγούδια της Ολύμπου, Ρόδος 1994 [1997].

[16] Μιχαήλ Γ. Μιχαηλίδη, Καρπαθιακά δημοτικά άσματα, Εκ του τυπογραφείου των εν Κωνσταντινουπόλει Βιβλιοεκδοτικών Καταστημάτων 1913 (και δεύτερη φωτομηχανική έκδοση με προλεγόμενα-εισαγωγή Ανδρέα Μιχαηλίδη-Νουάρου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001).-Μιχαήλ Γ. *Μιχαηλίδη-Νουάρου*, Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου, Αθήναι 1928.

[17] Μαν. Γ. *Πρωτοψάλτη*, «Τραγούδια και μοιρολόγια της Καρπάθου», Λαογραφία, 11 (1934-37), σ. 151-190.

[18] Γεωργίου Μ. *Γεωργίου*, Καρπαθιακά, τόμ. Α΄, Πειραιεύς 1958, σ. 189-257.

[19] Βάσου Ν. *Βασιλάκη*, Το Μεσοχώρι της Καρπάθου, τόμ. Β΄, Πειραιεύς 1978, σ. 117-126.

[20] Γεωργίου Α. *Χαλκιά*, Μούσα Ολύμπου Καρπάθου, Αθήνα 1980, σ. 25-294.

[21] Μανόλη *Μακρή*, Δωδεκανησιακά δημοτικά τραγούδια: Ανθολογία, Εκδόσεις ΠΡΙΣΜΑ, Ρόδος, 1983.



σώθηκε από την προφορική παράδοση και καταχωρήθηκε στη Συλλογή Δημοτικών Τραγουδιών του Ν. Γ. Πολίτη (1914), με τίτλο «Ο Ανδρόνικος κι ο μαύρος του»[22]. Παραθέτω εδώ το σχετικό κείμενο:

(Ο ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ ΚΙ Ο ΜΑΥΡΟΣ ΤΟΥ)

Άρκοντες τρων και πίνουσι σε μαρμαρένη τάβλαν,
σε μαρμαρένη κι' αργυρή και σε μαλαματένη,
κι' ούλοι τρώσι και πίνουσι κι' αθιολή δε φέρνου,
κι' ο Κωσταντίνος ο μικρός ας εψιλοτραούει,
τ'ακράνη του τ' Ανδρόνικου, του νιου του παινεμένου.
«Μαύρος είσαι, μαύρα φορείς, μαύρο καβαλλικεύγεις.
Μαθθαίνεις το να περπατή, μαθθαίνεις το να δρέμη,
μαθθαίνεις το να 'έχεται τον όχλον του πολέμου,
μαθθαίνεις του και της στεριάς ωσάν και του πελάου,
ξεχάνεις και της λυερής της γλυκοποθητής σου».

Πρόκειται για ένα δημοφιλέστατο τραγούδι του νησιού, που εδημοσίευσε (άτιτλο) ο Εμμ. Μανωλακάκης στα «Καρπαθιακά» του, ήδη το 1896[23]. Παραλλαγές του τραγουδιού αυτού εδημοσίευσαν πολύ μεταγενέστερα και οι Μιχαήλ Γ. Μιχαηλίδης-Νουάρος (1928)[24], Samuel Baud-Bovy (1938)[25], Γεώργιος Γεωργίου (1958)[26], Γεώργιος Χαλκιάς (1980)[27] και Μανόλης Μακρής (1983)[28]. Λόγω της ιδιαίτερης σημασίας του κειμένου αυτού, παραθέτω και την παραλλαγή, που κατέγραψε ο Γεωργίου στις Μενετές Καρπάθου:

Άρχοντες τρω(ν) και πίνουσι σε μαρμαρένη τάβλα,
σε μαρμαρένη, σε χρυσή και σε μαλαματένια.
Και όλοι τρω(ν) και πίνουσι κι' αθθιολή δε φέρνου,
κι' ο Κωνσταντίνος ο μικρός ως εψιλοτραγούει,
Τ' ακράννητου τ' Αντρόνικου, του γυιου του παινεμένου.



[22] Βλ. σχετικά Ν. Γ. *Πολίτη*, Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού, ό.π., σ. 81. Βλ. επίσης Ακαδημίας Αθηνών, Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Εκλογή), τόμ. Α', Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου της *Ακαδημίας* Αθηνών, αρ. 7, Εν Αθήναις 1962, σ. 63.

[23] Βλ. Εμμ. *Μανωλακάκη*, Καρπαθιακά, ό.π., σ. 220.

[24] Μιχαήλ Γ. *Μιχαηλίδη-Νουάρου*, Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου, ό.π., σ. 145 (αναδημοσίευση από τον Μανωλακάκη, ό.π. και σημ. 20).

[25] Samuel *Baud-Bovy*, Chansons du Dodecanese, tome second, Société d'Edition "Les Belles Lettres", Paris 1938, σ. 229-230 (και δεύτερη φωτομηχανική έκδοση: Τραγούδια των Δωδεκανήσων, τόμ. Β', Σύλλογος πρός Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων-Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Ρόδου, Αθήνα 1990).

[26] Γεωργίου Μ. *Γεωργίου*, Καρπαθιακά, ό.π., σ. 238, αρ. 85.

[27] Γεωργίου Α. *Χαλκιά*, Μούσα Ολύμπου Καρπάθου, ό.π., σ. 280.

[28] Μανόλη Μακρή, Δωδεκανησιακά δημοτικά τραγούδια, ό.π., σ. 46.

-Μαύρος είσαι, μαύρα φορείς, μαύρο καβαλλικεύεις,
μαθαίνεις του να πορπατή, μαθαίνεις του να δρέμη,
μαθαίνεις του να δέχεται τον όχλο του πολέμου,
μαθαίνεις το(ν) και της στεριάς ωσάν και του πελάου,
ξεχάνεις και της λυγερής της γλυκοποθητής σου»[29].

Αξίζει να σημειώσουμε εδώ ότι η παραλλαγή, που αναδημοσιεύει ο Ν. Γ. Πολίτης από τον Εμμ. Μανωλακάκη, προέρχεται, κατά τη γνώμη μου, από την Όλυμπο Καρπάθου, όπως καταδεικνύεται από τη συγγένεια του κειμένου με νεότερες παραλλαγές, που δημοσιεύθηκαν μεταγενέστερα (1980 και 1983) και έχουν καταγραφεί στο ίδιο χωριό[30].

Είναι, νομίζω, χαρακτηριστικά όσα σημειώνει ο Δημήτριος Πετρόπουλος για το τραγούδι αυτό, γύρω από τις ιδεολογικές συνιστώσες του κόσμου των ακριτών, στον οποίο και αναφέρεται. Γράφει σχετικά: «διαφαίνεται ο τρόπος της ζωής των ανθρώπων της ηρωικής ακριτικής εποχής, με τ' άλογα συντρόφους στη ζωή τους, στους αγώνες τους. Σε άλλα ακριτικά τραγούδια γίνεται λόγος για στάβλους, για περιποιήσεις και για διαλόγους αλόγων και ανθρώπων πριν ή μετά τη μάχη, προτού ξεκινήσουν για ταξίδι»[31].

Εκτενέστερα στο ίδιο τραγούδι αναφέρεται ο Στυλιανός Αλεξίου, που γράφει ότι ανήκει «στον κύκλο βυζαντινών ηρωικών τραγουδιών, με τη διαφορά ότι δεν είναι πολύστιχο, αφηγηματικό και επικό, αλλά σύντομο και λυρικό. Διατηρήθηκε μόνο προφορικά, σε διαλεκτική μορφή, στην Κάρπαθο».

»Το μικρό μήκος του και η έλλειψη πλοκής που θα επιδεχόταν διαφοροποιήσεις και αναπτύξεις, έκαμαν δυνατή την επί αιώνες πιστή διατήρησή του. Έτσι διατηρήθηκαν επί αιώνες αναλλοίωτα και τα κρητικά “ριζίτικα”. Νεότερη φαίνεται μόνο η αραβοτουρκική λέξη **ακράνης** που σημαίνει “συνομήλικος”. Αξιόλογη στο ποίημα είναι η μνεία άσκησης του αλόγου “στο πέλαγος”, που προϋποθέτει τη μεταφορά ιππικού με πλοία στις ναυτικές εκστρατείες των Βυζαντινών. Πρόκειται επομένως για τραγούδι των πλωίμων. Επισημαίνουμε επίσης την αρχαϊκή έκφραση όχλος του πολέμου και τον λογότυπο “μαύρος είσαι, μαύρα φορείς” που επανέρχεται σε δημοτικά τραγούδια του Χάρου. Ο λογότυπος “του νιου του παινεμένου” ξαναβρίσκεται στον Ερωτόκριτο (Β 1022)».

»Ο Gregoire (1942) προσπάθησε να βρει και εδώ αντιστοιχίες με γνω-

[29] Γεωργίου Μ. Γεωργίου, ό.π.
[30] Βλ. παραπάνω σημειώσεις αρ. 27-28.
[31] Δημητρίου Πετρόπουλου, Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τόμ. Α', σ. 35.



στά ιστορικά πρόσωπα. Υπέθεσε ότι ο Ανδρόνικος και ο Κωνσταντίνος ο μικρός είναι δύο αδελφοί, ανεψιοί του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Δούκα, του 11ου αιώνα, οι οποίοι είχαν πράγματι αυτά τα ονόματα»[32].

Συνεχίζοντας ο Αλεξίου θεωρεί ότι, αντίθετα προς την παραπάνω άποψη, είναι πιθανότατη η έλλειψη ιστορικής βάσης στα μικρά, μη αφηγηματικά τραγούδια. Έτσι, εδώ ίσως απλώς χρησιμοποιήθηκαν δύο ένδοξα ονόματα από τον προσωπογραφικό πλούτο του ηρωικού κύκλου, γνωστά από τον Υιό του Ανδρονίκου και από τον Διγενή, με την κατάλληλη προσαρμογή στην περίπτωση, ώστε ο Ανδρόνικος και ο Κωνσταντίνος να μην είναι πατέρας και γιος, αλλά φίλοι και συναγωνιστές στις γραμμές του Βυζαντινού στρατεύματος[33].

Αυτή είναι βεβαίως μία άποψη, που στηρίζεται στην παραλλαγή που αναδημοσίευσε ο Πολίτης, προς την οποία ωστόσο διαφοροποιείται μια άλλη, Καρπαθιακή επίσης, παραλλαγή. Συγκεκριμένα, στην παραλλαγή από τις Μενετές, που εδημοσίευσε ο Γεωργίου και παρέθεσα πιο πάνω, ο αντίστοιχος στίχος, που σχολιάζεται από τον Αλεξίου, έχει ως εξής:

Τ' ακράννντου τ' Αντρόνικου του γυιου του παινεμένου

Αν δεν πρόκειται για τυπογραφικό λάθος ή λάθος (παράκουσμα) του καταγραφέα, τότε στην παραλλαγή αυτή πρόκειται για πατέρα και γιο, κάτι που λύνει και το ζήτημα της ερμηνείας των στίχων, με ένα τρόπο διαφορετικό από αυτόν που οδηγεί στο συμπέρασμα του Αλεξίου.

Ο ίδιος μελετητής συνεχίζει ως εξής, αναφερόμενος στο ίδιο πάντα τραγούδι και σε άλλα θέματα. «Ο Gregoire (1942) γράφει ότι στο ποίημα αυτό "ο νεαρός Κωνσταντίνος πειράζει τον σύντροφό του Ανδρόνικο, μαλώνοντάς τον γιατί ο πόλεμος τον κάνει να ξεχάσει την αγάπη"[34]. Ωστόσο στην πραγματικότητα ο ένας φίλος πειράζει τον άλλο για την υπερβολική αγάπη του προς το άλογο. Το άλογο (όχι ο πόλεμος) είναι που τον κάνει να ξεχνά την αγαπημένη του. Δεν πρόκειται άλλωστε για πόλεμο εδώ· η μέρα είναι προφανώς ειρηνική, μια ευχάριστη ώρα σιωπηλού γεύματος, όπου κάποιος αρχίζει να σιγοτραγουδά και λέει αυτά τα λόγια. Υπάρχει στους λίγους αυτούς στίχους, που είναι σαν αρχαίο επίγραμμα, μια νύξη για τον έρωτα, σπάνια στη βυζαντινή ηρωική ποίηση. Είναι μια νύξη αρνητική· δεν υπάρχει χρόνος γι' αυτόν, μπορεί κανείς να τον ξεχάσει για χάρη των αλόγων»[35].



[32] Βλ. Στυλιανού *Αλεξίου* (επιμέλεια), Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου, Εκδοτική Ερμής, Αθήνα 1990, σ. 195.

[33] Στυλιανού *Αλεξίου*, ό.π., σ. 195-196.

[34] Στυλιανού *Αλεξίου*, ό.π., σ. 196.

[35] Στυλιανού *Αλεξίου*, ό.π.

Σύμφωνα με τον Αλεξίου, τα άλογα και τα όπλα δεν είναι μόνο χρηστικά αντικείμενα για τον πόλεμο, αλλά και τρόπος ζωής, αυτό που νοηματοδοτεί την ίδια τη ζωή των ηρώων. Η περίπτωση του Ανδρόνικου και του «μαύρου» του δείχνει ότι στο Βυζάντιο υπήρχε και ολιγόστιχη ποίηση, κάποτε συνδυασμένη με την αφηγηματική-ηρωική. Εδώ ο Αλεξίου βρίσκει αντιστοιχίες με τα «ριζίτικα» της Κρήτης και τα «λυρικά» κλέφτικα της Τουρκοκρατούμενης κυρίως Ελλάδας[36].

Αξίζει να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο τραγούδι τραγουδιέται στην Κάρπαθο με αργό ρυθμό, ακριβώς όπως ο Αλεξίου υποθέτει για τα λυρικά αυτά τραγούδια του 10ου-12ου αι., για τα οποία παρατηρεί ότι «θα είχαν ασφαλώς και τη μουσική τους που θα ήταν αργή και μελισματική, διαφορετική από τη ραψώδηση των μακρών αφηγηματικών ασμάτων»[37]. Πρόκειται για μια ακόμα ένδειξη, που μαρτυρεί το (πιθανό) βυζαντινό ήδη παρελθόν των ακριτικών τραγουδιών της Καρπάθου.

Για τη θεματολογία των ακριτικών τραγουδιών του νησιού μπορούμε να διατυπώσουμε επίσης ορισμένες παρατηρήσεις. Θεωρείται χαρακτηριστική, για την ιδεολογική συγκρότηση των κατοίκων, η έκφραση της επιθυμίας της μάνας, η οποία σε νανούρισμά της εύχεται να καμαρώσει τον γιο της πολεμιστή πάνω σε άλογο (κάτι που συνάδει και προς την άποψη του Αλεξίου για την ιδιαίτερη σχέση του άνδρα-όχι μόνο του πολεμιστή-με το άλογο), που πραγματοποιεί μεγάλα ανδραγαθήματα και θα γίνει γαμπρός του ρήγα[38].

Η παράδοση της γενναιότητας φθάνει και στις γυναίκες, αφού γυναίκα παρουσιάζεται να πολεμά, σε ακριτικό τραγούδι, με ανδρική πανοπλία, μέχρις ότου αναγνωρίζεται από κάποιον συμπολεμιστή της, τον οποίο παρακαλεί να μη τη μαρτυρήσει[39].

Στα ακριτικά τραγούδια της Καρπάθου οι ήρωες αγωνίζονται με σθένος, αρπάζουν ή προστατεύουν γυναίκες, φθάνουν να παλέψουν ακόμα και με τον Χάρο, ενώ αποτελούν πρότυπα ανδρικής αρετής, που τους καμαρώνουν όλες οι γυναίκες του κοινωνικού τους περίγυρου[40].



[36] Στυλιανού *Αλεξίου*, ό.π., σ. 196-197.
[37] Στυλιανού *Αλεξίου*, ό.π.
[38] Μανόλη *Μακρή*, Δωδεκανησιακά δημοτικά τραγούδια, σ. 35.
[39] Μανόλη *Μακρή*, ό.π., σ. 46-37. Βλ. παρόμοιο Ν. Γ. *Πολίτη*, Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού, σ. 84-86.
[40] Υπάρχει ακόμη ένα τραγούδι, γνωστό μόνο από την Κάρπαθο, που αναδημοσίευσε από τον "Ζωγράφειο Αγώνα" ο Μιχαηλίδης-Νουάρος με τίτλο "Το κυνήγι του σταυραετού" και ανθολογήθηκε στη Συλλογή τραγουδιών της Ακαδημίας Αθηνών με τίτλο "Σταυραετός και του Σιρβιτάνη ο υιός". Το τραγούδι αυτό μας δίνει μια εικόνα των ακριτικών συμποσίων. Βλ. σχετικά Μ. Γ. *Μιχαηλίδη-Νουάρου*, Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου, σ. 70-71, και *Ακαδημίας* Αθηνών, Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Εκλογή), τόμ. Α', Εν Αθήναις 1962, σ. 88.



Τέλος, ακριτικής προέλευσης είναι και ορισμένα από τα ονόματα των ηρώων των τραγουδιών (π.χ. Γιαννακής, Κωνσταντής, Γιάννης, Αλέξης, Νικηφόρος), τα οποία μας οδηγούν πίσω στη Βυζαντινή εποχή.

Τα ακριτικά τραγούδια της Καρπάθου κατατάσσονται στις δύο καθιερωμένες ειδολογικές κατηγορίες, που είναι: α) Τραγούδια του κύκλου του Διγενή και β) Τραγούδια με άλλα ακριτικά θέματα[41].
Παραθέτω εδώ χαρακτηριστικά δείγματα.

Α.
Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΔΙΓΕΝΗ

Ο Γιενής ψυχομαχεί κι ούλος ο κόσμος κλαίει
κ' οι άρκοντες το κούσασι και πα' να τον εούσι.
Στρώννει τωτ τάβλα να ευτού πάσα λογιώτ τραπέτζι.
—Τρώτε και πίννετ' άρκοντες κ' εγιώ να σας φπούμαι
της Αλεξάνδρας τα ουνιά, του Μισιριού τα όρη,
εγιώ 'μαι που τα ύρισα τα κάστρη ύρου ύρου.
Ποτέ εν εφοήθηκα ως τούτηνα την ώρα
πού 'α τοχ Χάροντα γδυμνό με τρά σπαθιά τζωσμένο.
Το 'ναβ βαστά για τοις φτωχούς και τ' άλλο για τοις πλούσιους,
το τρίτοτ το φαρμακερό για τοις κριματισμένους...[42]

Β1.
[Ο ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ]

Εξήντα δυό Σαρακηνοί το Γιαννακή γυρεύ(γ)ου,
το Γιαννακή δεν πύρασιν, αμμ' πύρα την καλή του.
Στέκου και (δ)ιαλο(γ)ίζονται, πως να τη χαιρετήσου·
να την ειπούν κληματιανή, το κλήμα ρόζους έχει,
να την ειπού βεργόλιγνη, απού τη γην εβγαίνει.
-«Βρύση μου μαρμαρόχτιστη με το χρυσό κουτούτο,
Μαρού, και πού 'ν' ο Γιαννακής; Μαρού, και πού 'ν' ο Γιάννης";
«'Σ το λα(γ)ουνιό επήγε γλήγορα έρχεται».[43]



[41] Δημ. *Πετρόπουλου*, Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τόμ. Α', σ. κδ΄.
[42] Μ. Γ. *Μιχαηλίδη-Νουάρου*, Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου, σ. 151-152.
[43] παπα-*Ιωάννου Μανωλακάκη*, "Παροιμίαι, φρασεολογίαι, αινίγματα και δημοτικά άσματα της νήσου Καρπάθου", Ζωγράφειος Αγών, 1 (1891), σ. 377, αρ. 12.

Β2.
Ο ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Εξηνταδυό Σαρακηνοί το Γιαννακή γυρεύγου,
το Γιαννακή δεν ήβρασιν, αμμ' ήβρα τη καλή του.
Κοιμάται στα μεταξωτά, στα κάτασπρα σεντόνια.
Στέκου και γιαλοΐζουτται πως να τη χαιρετήσου:
Να την ειπούν κλημετιανή, το κλήμα ρόζους έχει,
να την ειπού βεργόλιγνη, από τη γην εβγαίνει.
-Βρύση μου μαρμαρόχτιστη, με τη χρουσή σου 'ούρνα,
Μαρού, και πού 'ν' ο Γιαννακής,, Μαρού, και 'πού 'ν' ο Γιάννης;
-Στο λαωνιόν εγιάπκε και γλήορα 'υρίζει.
Κι ακόμη ο λόγος ήστεκε κ' η συντυχιά 'ποκράει·
επρόαλε κι ο Γιαννακής στο κάμπο καβαλλάρης
και σύρνει μια στριγγιά φωνή κι ο κόσμος όλος τρέμει:
-Σταθείτ' εσείς, μωρέ σκυλιά, και τώρα θα σας γείξω.
Και πιάν' ο εις το ποταμό κι ο άλλος το λαγκάι[44].



Κατά την παράδοση, ένα «γλημόρι» (μνήμα) του Διγενή στην περιοχή Κούρι Καρπάθου (αγροτικός δρόμος Μενετών - Απερίου). Φωτ. Ηλία Εμμ. Βασιλαρά (2004).



Ένα ακόμη «γλημόρι ή μνημούρι» (μνήμα) του Διγενή, σαράντα περίπου μέτρα από το πρώτο, στην περιοχή Κούρι Καρπάθου. Φωτ. Ηλία Εμμ. Βασιλαρά (2004).

[44] Μανόλη Μακρή, Δωδεκανησιακά δημοτικά τραγούδια, σ. 52.



Στα ακριτικά τραγούδια της Καρπάθου ανήκουν και οι παραλλαγές του βυζαντινού ηρωικού άσματος για τον Αρμούρη. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι παραλλαγές διασώθηκαν από την προφορική παράδοση μόνο στην Κύπρο και την Κάρπαθο.

Το γνωστό αυτό άσμα χρονολογείται από τον 9ο αι. (197 στίχοι) και διασώθηκε σε δύο χειρόγραφα του 15ου αι., που βρίσκονται σήμερα στην Αγία Πετρούπολη και στην Κωνσταντινούπολη («παλιό Σεράι»). Το πρώτο χειρόγραφο, όπως είναι γνωστό, δημοσιεύθηκε από τον Γαβριήλ Δεστούνη (1877-με ρωσική εισαγωγή και μετάφραση)[45], το δεύτερο μελετήθηκε από τους Φαίδωνα Μπουμπουλίδη και Μανόλη Παπαθωμόπουλο[46]. Σήμερα έχουμε και μονογραφική μελέτη για το τραγούδι αυτό από τον Γεώργιο Θανόπουλο[47].

Οι Καρπαθιακές παραλλαγές του Αρμούρη, απόηχος του Βυζαντινού κειμένου, διασώθηκαν με τον παρεφθαρμένο τίτλο «Ο Καλομοίρης» ή «Καλαμούρης» και είναι τελικά, ώς τώρα, οκτώ (ο Αλεξίου[48] μνημονεύει δύο, ο Θανόπουλος[49] πέντε). Οι παραλλαγές δημοσιεύθηκαν από τους Δημοσθένη Χαβιαρά (1891)[50], Ανώνυμο (1891)[51], Εμμανουήλ Μανωλακάκη (1896)[52], Μιχαήλ Μιχαηλίδη-Νουάρο (1928-δύο),[53] Σίμωνα Καρά (1979)[54], Γεώργιο Χαλκιά (1980)[55] και Ιωάννη Χαλκιά (1980)[56].

Μελετώντας τα τότε γνωστά σχετικά κείμενα ο Samuel Baud-Bovy[57] επισήμανε, ότι στις παραλλαγές της Καρπάθου διασώθηκε ο στίχος,



[45] Ο τίτλος στη Ρωσική και Ελληνική γλώσσα είναι: Ob Armure, greceskaja bulina (...) δημοτικόν της Βυζαντινής εποχής, εκδοθέν, ρωσιστί μεταφρασθέν και διερμηνευθέν παρά Γαβριήλ *Δεστούνη*, Εν Πετρουπόλει 1877.

[46] Δανείζομαι την πληροφορία από τον Στυλιανό *Αλεξίου*, Βασίλειος Διγενής Ακρίτης..., ό.π., σ. 162.

[47] Βλ. σχετικά Γεωργίου Ι. *Θανόπουλου*, Το τραγούδι του Αρμούρη: Χειρόγραφη και προφορική παράδοση. Πανεπιστήμιο Αθηνών-Φιλοσοφική Σχολή, Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου, αρ. 76, Αθήνα 1990.

[48] Στυλιανού *Αλεξίου*, ό.π., σ. 162.

[49] Γεωργίου Ι. *Θανόπουλου*, ό.π., σ. 519-523.

[50] Δημοσθένους *Χαβιαρά*, "Συλλογή δημοτικών ασμάτων της νήσου Καρπάθου", Ζωγράφειος Αγών, 1 (1891), σ. 285.

[51] *Ανωνύμου*, "Δημώδη άσματα Καρπάθου", Ζωγράφειος Αγών, 1 (1891), σ. 295-296.

[52] Εμμ. *Μανωλακάκη*, Καρπαθιακά, Εν Αθήναις 1896, σ. 249-250.

[53] Μ. Γ. *Μιχαηλίδη-Νουάρου*, Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου, σ. 56-58.

[54] Σίμωνος Ι. *Καρά*, "Η Κάρπαθος και τα τραγούδια της", Καρπαθιακαί Μελέται, 1 (1979), σ. 104-107 (μουσική καταγραφή).

[55] Γεωργίου Α. *Χαλκιά*, Μούσα Ολύμπου Καρπάθου, Αθήνα 1980, σ. 229. Η παραλλαγή του Χαλκιά αναδημοσιεύεται από τον Μανόλη Μακρή, Δωδεκανησιακά δημοτικά τραγούδια, σ. 182, αρ. 5.

[56] Ιωάννη *Χαλκιά*, "Τραγούδια της Ολύμπου", εφ. "Η Φωνή της Ολύμπου" (Πειραιάς), αρ. φ. 153-156, Μάρτιος-Ιούνιος 1980. Αν προσθέσουμε και δύο παραλλαγές από το ανέκδοτο βιβλίο του Μανόλη Μακρή για τα δημοτικά τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου (βλ. παρακάτω σημείωση 61), τότε γίνονται δέκα (10).

[57] Βλ. S. *Baud-Bovy*, "La chanson d'Armouris et sa tradition orale", Byzantion, 13 (1938), σ. 249-251.

Πριν να τα πιάση πιάννουτται, πριν να τα σείση σότται

με τις παραλλαγές του

Πριχού τα πιάσση, πιάνουτο, πριχού τα σείση, σειόττο
Πριχού τα πιάσει πιάνου(ν) το(ν), πριχού τα σείση 'σειώντο (ν),

ο οποίος υπάρχει και στο βυζαντινό κείμενο του Αρμούρη:

Προτού το πιάση επιάνετον, προτού το σείση εσειέτον[58]

Όπως είναι γνωστό, πρώτος ο Ν. Γ. Πολίτης[59] εσυσχέτισε το βυζαντινό τραγούδι του Αρμούρη με τις δύο (τότε) γνωστές Καρπαθιακές παραλλαγές που είχαν δημοσιευθεί στον «Ζωγράφειον Αγώνα». Αργότερα η επισήμανση του Baud-Bovy για την επιβίωση του στίχου, με παράλληλη διατήρηση ορισμένων στοιχείων από το ποίημα του Αρμούρη, συνετέλεσε στο να προσεχθούν οι Καρπαθιακές παραλλαγές από Έλληνες και ξένους ερευνητές.

Έτσι οι ομοιότητες και οι επιβιώσεις του βυζαντινού υλικού είναι, νομίζω, προφανείς στα ακριτικά τραγούδια της Καρπάθου ακόμα και στο επίπεδο της δομής και της εκφραστικής μορφής του στίχου.

Το θέμα της προέλευσης των ακριτικών τραγουδιών της Καρπάθου ανήκει στα (πιθανώς δυσεπίλυτα) desiderata της επιστημονικής έρευνας.

Μέχρι τώρα δεν έγιναν συστηματικές διερευνήσεις και αναφορές αφού ούτε ο Μιχαήλ Μιχαηλίδης-Νουάρος, θεμελιωτής της Καρπαθιακής Λαογραφίας, ασχολήθηκε με το θέμα αυτό. Μόνο ο Μανόλης Μακρής, μελετητής των δημοτικών τραγουδιών της Καρπάθου και της Δωδεκανήσου, υποστήριξε παλαιότερα (1983), ότι η ύπαρξη ακριτικών τραγουδιών στα Δωδεκάνησα (κατά συνέπεια και στην Κάρπαθο) οφείλεται στη γειτνίαση των νησιών με τη Μικρασιατική κοιτίδα των τραγουδιών του ακριτικού κύκλου. Απέδωσε μάλιστα τη διατήρηση των τραγουδιών αυτών στα νησιά στο γεγονός ότι δεν υπήρξε άλλος ηρωικός ποιητικός κύκλος εδώ, για να εκτοπίσει τα ακριτικά, όπως συνέβη σε άλλα μέρη της Ελλάδας με τη δημιουργία των κλέφτικων τραγουδιών[60]. Φθάνει μάλιστα μέχρι το σημείο, στην υπό έκδοση Συλλογή και μελέτη του για τα δημοτικά τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου, να διερωτάται μήπως ορισμένοι ακρίτες «αποδιωγμένοι και ξεριζωμένοι διεσκορπίσθηκαν στα



[58] Βλ. τη χρηστική έκδοση του Στυλιανού *Αλεξίου*, Βασίλειος Διγενής Ακρίτης ..., σ. 163, στ. 17.
[59] Βλ. σχετικά Ν. Γ. *Πολίτη*, "Το άσμα των υιών του Ανδρονίκου", Ακρίτας, 1 (1904), σ. 124-125 (=Λαογραφικά Σύμμεικτα, τόμ. Δ', ΚΕΕΛ Ακαδημίας Αθηνών, αρ. 15, Εν Αθήναις 1980-1985, σ. 92).
[60] Βλ. σχετικά Μανόλη *Μακρή*, Δωδεκανησιακά δημοτικά τραγούδια, σ. 34.



πέρατα της αυτοκρατορίας και κάποιοι απ' αυτούς ήρθαν (εκούσια ή ακούσια) στην Όλυμπο», με αποτέλεσμα να διαδοθούν τα σχετικά τραγούδια στο χωριό αυτό, όπου έχουν επισημανθεί και καταγραφεί πολλά[61].

Η αλήθεια όμως ίσως να είναι άλλη. Όπως είναι γνωστό, σε παλαιότερες εποχές, υπήρξαν μετακινήσεις πληθυσμών από την Κάρπαθο στη Μικρά Ασία, ιστορικά επιβεβαιωμένες[62]. Είναι επίσης γνωστό, ότι πολλοί Καρπάθιοι μετέβαιναν για επαγγελματικούς και άλλους λόγους και στη γειτονική Κρήτη, που αποτελεί ένα ακόμα κέντρο υποδοχής ακριτικών τραγουδιών[63]. Πολλοί Κρητικοί είχαν εγκατασταθεί και στην Κάρπαθο από τα πρώτα ήδη χρόνια του 14ου αι. (πιθανόν και νωρίτερα), αφού τότε ο ευγενής Βενετικός οίκος των Κορνάρων, εγκαταστημένος στην Κρήτη από τις αρχές του 13ου αι. (με την κατάληψη της Κρήτης από τους Βενετούς), έγινε κυρίαρχος της Καρπάθου και έμεινε εκεί μέχρι το 1538, που το νησί υποτάχθηκε στους Τούρκους[64]. Εξ άλλου πολλά δημοτικά τραγούδια της Καρπάθου παρουσιάζουν ευδιάκριτες ομοιότητες με αντίστοιχα της Κρήτης, τα οποία μάλιστα έχουν καταγραφεί και δημοσιευθεί νωρίτερα από τα Καρπαθιακά[65].

Ο Θεοχάρης Δετοράκης, αναφερόμενος στο ίδιο θέμα για τα ακριτικά τραγούδια της Κρήτης, παρατηρεί ότι τα ακριτικά θέματα πέρασαν στην Κρήτη μετά την απελευθέρωσή της από τους Άραβες, υπό την αρχηγία του αραβομάχου στρατηγού Νικηφόρου Φωκά, κυρίως μέσω Μικρασιατών, οι οποίοι στέλνονταν κατά καιρούς στο νησί από το Βυζαντινό κράτος. Πρόκειται δηλαδή για δημιουργήματα της δεύτερης Βυζαντινής περιόδου στην ιστορία της Κρήτης (961-1204) και αποτελούν ίσως τα παλαιότερα Κρητικά δημοτικά τραγούδια[66]. Όπως μάλιστα σημειώνει ο Δε-



[61] Στο υπό έκδοση βιβλίο του: Τα παραδοσιακά τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου, Ρόδος (δακτυλογραφημένο κείμενο, σ. 138). Ευχαριστώ θερμά και από τη θέση αυτή τον φίλο δικηγόρο και μελετητή της Λαογραφίας της Καρπάθου κ. Μανόλη Μακρή, που μου επέτρεψε ευγενικά να μελετήσω το υλικό του υπό έκδοση έργου του.

[62] Βλ. ενδεικτικά Νικολάου Β. Τωμαδάκη, "Ο αποικισμός Καρπαθίων εις Μικρασίαν και το Αϊδίνι", Καρπαθιακαί Μελέται, 1 (1979), σ. 24-32.

[63] Βλ. Μ. Γ. Μιχαηλίδη-Νουάρου, "Αι σχέσεις της Κρήτης μετά των γειτονικών νήσων Καρπάθου και Κάσου ανά τους αιώνας", Επετηρίς Εταιρείας Κρητικών Σπουδών, 2 (1939), σ. 109-118. Πρβλ. και Άννας Ι. Παπαμιχαήλ, "Κοινά πολιτιστικά στοιχεία εις την λαϊκήν παράδοσιν της Δωδεκανήσου και της Κρήτης", Πρακτικά Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, τόμ. Δ', Εν Αθήναις 1969, σ. 379-385.

[64] Βλ. ενδεικτικά Εμμ. Γ. Πρωτοψάλτη, "Ιστορική ανασκόπησις Καρπάθου", στο βιβλίο του Γεωργίου Μ. Γεωργίου, Καρπαθιακά, τόμ. Α', Πειραιάς 1958, σ. 15-25.

[65] Βλ. και Κωνσταντίνου Μηνά, "Τα γεωγραφικά ονόματα στα δημοτικά τραγούδια της Καρπάθου", Karpathian Heritage: Federation of Karpathian Societies of America, New York 1978, σ. 210-220.

[66] Βλ. σχετικά Θεοχάρη Δετοράκη, Ανέκδοτα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης, Ηράκλειον 1976, σ. 13.

τοράκης, «τα ηρωικά αυτά θέματα βρήκαν ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος για να αναπτυχθούν» στην Κρήτη[67].

Λόγω των σχέσεων Κρήτης και Καρπάθου, που αναφέρθηκαν παραπάνω, δεν αποκλείεται οι Μικρασιάτες αυτοί Έλληνες να έφθασαν και στην Κάρπαθο, μέσω Κρήτης, μεταφέροντας και εδώ τα ακριτικά τραγούδια που γνώριζαν από τους τόπους καταγωγής τους, αν και η περίπτωση των μετακινήσεων, ανάμεσα στην Κρήτη και την Κάρπαθο, φαίνεται πιο πιθανή, ως βασικός λόγος για την προέλευση των Καρπαθιακών ακριτικών τραγουδιών.

Οι μετακινήσεις λοιπόν πληθυσμών ανάμεσα στην Κάρπαθο, τη Μικρά Ασία και την Κρήτη μπορούν να αιτιολογήσουν την παρουσία των ακριτικών τραγουδιών στην προφορική ποιητική παράδοση του νησιού. Άλλωστε η παράδοση αυτή είναι μέχρι σήμερα ζωντανή και «εν χρήσει», όπως εύκολα μπορεί κανείς να διαπιστώσει στα παραδοσιακά γλέντια της Καρπάθου, ιδίως μάλιστα στην Όλυμπο, όπου τα ακριτικά τραγούδια συνεχίζουν να τραγουδιούνται χωρίς διακοπή[68].

[67] Θεοχάρη Δετοράκη, ό.π.

[68] Για μετακινήσεις Κρητών προς ένα άλλο νησί του αρχιπελάγους του Αιγαίου, τη Νάξο, και τις πολιτιστικές εν γένει συνέπειες αυτής της επαφής βλ. τη λαμπρή μελέτη του Γιώργου Δ. Ζευγώλη, Έποικοι Κρητικοί στ' Απεράθου της Νάξου, Αθήνα 1998.



ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΡΠΑΘΟ ΣΤΗΝ ΚΑΣΤΙΛΗ: ΚΟΙΝΑ ΜΟΤΙΒΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΕΠΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Eusebi Ayensa

Όπως σημείωσε στα μέσα του περασμένου αιώνα ο μεγάλος ισπανός φιλόλογος Ram_n Menéndez Pidal, η ισπανική μεσαιωνική επική ποίηση είναι, κατά κάποιο τρόπο, ασύγκριτη. Πράγματι, τα δύο ίσως πιο ουσιώδη χαρακτηριστικά της, η ανώμαλη μετρική της και ο ρεαλισμός της, την απομακρύνουν από άλλες επικές παραδόσεις, όπως τη γαλλική και την ελληνική[1]. Ας δούμε λίγο αναλυτικότερα αυτή την άποψη του Menéndez Pidal, παίρνοντας για αφορμή την τυπολογία του ήρωα.

Ο μεγαλύτερος επικός ήρωας της ισπανικής παράδοσης είναι ο Rodrigo Díaz που κατάγεται από το Vivar, ένα χωριουδάκι της Καστίλης, και ο οποίος έγινε πιο γνωστός χάρη στα κατορθώματά του, με την αραβική ονομασία Cid, μετάφραση στα καστιλιάνικα της αραβικής λέξης "sayyid" ή "sayyidi", δηλαδή "αφέντης". Εκτός από τις σχετικές πληροφορίες που αντλούμε από τα ιστορικά χρονικά της εποχής, για το πρόσωπο αυτό συντέθηκε, κατά τον 11ο αιώνα, ένα έπος που φθάνει στους 3.730 στίχους και που σώζεται σε ένα μόνο και, μάλιστα, ακόμη ελλιπές χειρόγραφο. Σε αντίθεση, π.χ., με την γαλλική και την ελληνική επική ποίηση, το στοιχείο που από την αρχή τραβά την προσοχή μας στο συγκεκριμένο έπος είναι ο απόλυτος ρεαλισμός του, ένα χαρακτηριστικό που εκτείνεται και στο επίπεδο της γεωγραφίας και της τοπωνυμίας. Τίποτα στην ζωή του Cid δεν ξεπερνά τα όρια της πραγματικότητας: είναι παντρεμένος με την Jimena Díaz, εξαδέλφη του βασιλιά της Καστίλης Αλφόνσου του Ζ', με τον οποίο έρχεται σε σύγκρουση εξαιτίας των κατηγοριών των αυλικών του και κυρίως του García Ordíñez· εκδιωγμένος από τον τόπο του, αναγκάζεται να βγάζει το ψωμί του πολεμώντας με τους πιστούς συντρόφους του σε αραβικές περιοχές, μέχρι την συμφιλίωση με τον αφέντη του, η οποία επέρχεται μετά από την άλωση της πόλης της Βαλένθια· στο τέλος του έπους, παντρεύει τις δύο κόρες του, την Elvira και την



[1] R. Menéndez Pidal, "La épica medieval en España y en Francia", στο *En torno al poema del Cid*, Edhasa (Madrid 1983), σελ. 73-101.

Sol, οι οποίες έχουν βιασθεί σε ένα δάσος από τους αχάριστους και μνησίκακους γαμπρούς του, τους ινφάντες του Καρριόν, με δύο ευγενείς, τους ινφάντες της Ναβάρας και της Καταλονίας, τον Ramiro και τον Ram_n Berenguer III. Όπως η Ιλιάδα είναι το έπος της οργής του Αχιλλέα, το Έπος του Cid είναι το ποίημα της τιμής του καστιλιάνου ήρωα, που στο τέλος επιστρέφει στον τόπο του, επανακτά την κτηματική του περιουσία και καταφέρνει να συγγενέψει -παρότι ανήκει στην χαμηλότερη βαθμίδα της ευγένειας- με δύο σημαντικούς κλάδους του ισπανικού βασιλείου. Είναι ενδεικτικοί σε αυτό το σημείο οι τελευταίοι στίχοι του ισπανικού έπους:

"¡Ved cuál ondra crece al que en buen ora nació
cuando señoras son sus fijas de Navarra e de Aragón!

Oy los reyes d'España sos parientes son,
a todo alcança ondra por el que en buen ora nación"[2]

("Δείτε πως μεγαλώνει η δόξα του καλογεννημένου,
γιατί οι κόρες του είναι κυρίες στη Ναβάρα και στην Αραγονία,
και σήμερα οι βασιλιάδες της Ισπανίας είναι συγγενείς του,
όλων τους μεγαλώνει το κλέος χάρη στον καλογεννημένο").

Δεν θα βρούμε, λοιπόν, στο έπος του Cid, ούτε στα άλλα επικά αποσπάσματα που μας έχουν σωθεί επεισόδια χαρακτηριστικά του κύκλου του Διγενή, όπως μάχες με Αμαζόνες και με εκατοντάδες Σαρακηνούς, ούτε μονομαχίες με τέρατα και άγρια θηρία. Οι αντίπαλοί του είναι μόνο άνδρες και πάντα ευάριθμοι. Μόνο μια φορά ο ισπανός ήρωας αντιμετωπίζει ένα λέοντα που ξεφεύγει από το κλουβί που τον είχε κλεισμένο και τρομάζει τους δειλούς γαμπρούς του, τους ινφάντες του Καρριόν. Αλλά ούτε και σ' αυτή την περίπτωση φορά έχουμε να κάνουμε με ένα φανταστικό επεισόδιο, αφού δεν πρέπει να λησμονούμε ότι ήταν αρκετά διαδομένη στον Μεσαίωνα η συνήθεια να επιδεικνύει κανείς στα παλάτια του εγκλωβισμένα θηρία σαν τουριστική ατραξιόν.[3]

Φαίνεται, λοιπόν, σύμφωνα με τον Ισπανό φιλόλογο Francisco López Estrada, ότι στη μεσαιωνική Ισπανία τα ίδια τα ιστορικά γεγονότα παρείχαν καθ' εαυτά την ακριβή δόση φαντασίας που απαιτούσε ο λαός.[4]

Εκτός, όμως, από τον ρεαλισμό του ισπανικού έπους, δεν είναι λίγες οι



[2] *Cantar de mio Cid*, Edición de Alberto Montaner, Estudio Preliminar de Francisco Rico, Ed. Crítica, Biblioteca Clásica 1, (Barcelona 1993), σελ. 315-316, στ. 3722-3725.

[3] Για αυτήν τη συνήθεια στο Έπος του Cid, πρβλ. María Goyri de Menéndez Pidal, "Leones domesticos", στο Clavileño, τόμος 9 (1951), σελ. 16-18, και C. Bandera-G_mez, "El sueño del Cid en el episodio del león", στο *Modern Language Notes*, τόμος LXXX (1965), σελ. 245-251.

[4] F. López Estrada, Introducción *a la literatura medieval espaóola*, Gredos, (Madrid 1966, 3η έκδοση), σελ. 193.



διαφορές ανάμεσα στο Διγενή και τον Cid στο πεδίο της ηρωικής τυπολογίας. Ο Διγενής πάντα πολεμάει και βαδίζει μόνος του και αισθάνεται περήφανος γι' αυτή την μοναξιά, ενώ ο Cid, πιστός υποτελής του αγνώμονα βασιλιά του, περιστοιχίζεται πάντα από τους στρατιώτες του, που του συμπαρίστανται στις πικρές στιγμές της εξορίας.

Οι λόγοι που εμπνέουν τους πολέμους τους είναι επίσης, κατά κάποιο τρόπο, διαφορετικοί. Ο Διγενής διεκδικεί τιμή και φήμη, ενώ ο Cid, όπως είπαμε προηγουμένως, πολεμάει πρώτα από όλα για να βγάλει το ψωμί του, διεκδικώντας, ταυτόχρονα, την συγχώρηση του βασιλιά του.

Η συμπεριφορά του ήρωα απέναντι στο γυναικείο φύλο απομακρύνει επίσης τον Cid από τον Διγενή. Έτσι, ενώ ο πρώτος είναι ένα παράδειγμα καλού συζύγου και πατέρα, (είναι συγκινητικό στην αρχή του έπους πώς αποχαιρετά την γυναίκα και τις κόρες του προτού πάρει τον δρόμο της εξορίας), ο δεύτερος, παρόλο που αγαπάει ειλικρινά την ερωμένη του και υπερασπίζει έντονα το θεσμό του γάμου, την απατά μια φορά με την Μαξίμω και, μάλιστα, φτάνει ακόμη και στο σημείο να τη σκοτώσει για να μην ζήσει εκείνη μετά από αυτόν, σύμφωνα με μια ομάδα τραγουδιών που, κατά τον G. Saunier, εξαρτώνται από ένα πόντιο μοντέλο.

Παρόλα αυτά, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι τα συμφραζόμενα που εξηγούν τη γέννηση της επικής ποίησης στο Βυζάντιο και στη Μεσαιωνική Ισπανία είναι παρόμοια, τόσο από θεματολογική όσο και από ιστορική άποψη. Πράγματι, οι επιδρομές των αράβων Αλμοραβιδών στην Ισπανία, με τον αυστηρό θρησκευτικό φονταμενταλισμό τους, είναι σύγχρονες με εκείνες των Σελτζούκων στη Βυζαντινή Μικρά Ασία. Η σύγκρουση ανάμεσα στο Ισλάμ και τη Χριστιανοσύνη σε όλη την λεκάνη της Μεσογείου είναι η βασικότερη προϋπόθεση για την ύπαρξη της επικής παράδοσης στην Ισπανία και στην Ελλάδα. Αυτή η σύγκρουση, λοιπόν, είναι πάντοτε παρούσα, παρά την αυξομείωση της έντασής της. Το Έπος του Διγενή, π.χ., είναι δημιούργημα μιας εποχής, κατά την οποία, μετά από τις νίκες των Βυζαντινών επί των Αράβων τον 10ο αιώνα και, κυρίως, μετά από την επανάκτηση της Κιλικίας και μέρους της Συρίας, τα σύνορα της αυτοκρατορίας έχουν σταθεροποιηθεί. Οι δύο αντίπαλοι λαοί συμφιλιώνονται και από τότε η δράση των ακριτών στρέφεται κυρίως κατά των εσωτερικών αντιπάλων, των απελατών. Σε άλλα ακριτικά τραγούδια, όμως, αυτή η σύγκρουση παρουσιάζεται αμείωτη, όπως στο *Τραγούδι του υιού του Ανδρονίκου* ή ακόμα καλύτερα, τώρα που είμαστε στην Κάρπαθο, στο *Τραγούδι του Αρμούρη*, που στις καρπαθιακές παραλλαγές, παρά την συντομία τους σε σχέση με τις κυπριακές, διατηρεί ακόμη ζωντανή μετά από τόσους αιώνες την αντιπαλότητα και την εχθρότητα ανάμεσα στον πρωταγωνιστή, τον Αρμούρη, και τον πελώριο Σαρακηνό φρουρό, ο οποίος προστατεύει το πο-

τάμι που θέλει να διαβεί ο πρώτος για να εισέλθει σε αραβικά εδάφη, προκειμένου να απελευθερώσει τον αιχμάλωτο πατέρα του.[5]

Στην Ισπανία τα πράγματα δεν είναι πολύ διαφορετικά. Ο Cid είναι αμείλικτος στον πόλεμο ενάντια στους Άραβες εισβολείς, παρόλο που συμβιώνει ειρηνικά με τους μουσουλμάνους, οι οποίοι στην εποχή του κατέχουν σχεδόν την μισή Ισπανία, αφότου οι Αφρικανοί Αλμοράβιδες του εμίρη Γιουσούφ μπεν Ταξουφίν, σε συνεργασία με μερικές μουσουλμανικές φυλές, παραμέρισαν τα χριστιανικά βασίλεια.

Παρόμοιες συνθήκες γεννούν, λοιπόν, παρόμοια φαινόμενα. Έτσι δεν ήταν υπερβολικός τον περασμένο αιώνα ο K. Krumbacher, όταν διαβεβαίωνε ότι ο Cid, ο μεγαλύτερος ήρωας της Δύσης, ο πιο φημισμένος Καστιλιάνος, βρήκε το ταίρι του στο ανατολικότερο τμήμα του μεσαιωνικού πολιτισμού.[6] Μερικά χρόνια αργότερα, στο ταξιδιωτικό βιβλίο του για την Ισπανία, ο Νίκος Καζαντζάκης, περιγράφοντας την πόλη του Cid, του Μπούργος, επαναλάμβανε αυτόν το συσχετισμό: "Από την αϊτοφωλιά τούτη -έλεγε ο Καζαντζάκης- ξεκίνησαν οι κόντητες και οι βασιλιάδες του Λεόν και της Καστίλιας για να διώξουν τους Άραβες από την ισπανική γη. Εδώ γεννήθηκε ο Διγενής Ακρίτας των Ισπανών, ο Ρουν Ντίαθ ντε Βιβάρ, ο Σιδ. Κι εδώ γίνηκαν οι ξακουστοί γάμοι του με τη Χιμένα".[7]

Επειδή ο χρόνος μας πιέζει, στο εξής θα εκθέσω μόνο τέσσερα από τα κοινά λογοτεχνικά μοτίβα που ενώνουν την επική παράδοση των δύο άκρων της Μεσογείου, μοτίβα που ελπίζω να επαληθεύουν τα λόγια του Krumbacher και του Καζαντζάκη. Και βέβαια θα βασιστώ, όπως είναι λογικό, σε καρπαθιακό υλικό.

Το Έπος του Διγενή ανοίγει με την αρπαγή μιας Χριστιανής -που κατάγεται από την μεγάλη οικογένεια των Δουκάδων- από το Σαρακηνό αρμηρά της Συρίας. Όπως όλοι ξέρουμε, ο αρμηράς βαπτίζεται χριστιανός για να παντρευτεί την ερωμένη του και σε λίγο το ζευγάρι αποκτά ένα θαυμάσιο παιδί, το Διγενή. Οι αρπαγές θα ήταν σίγουρα ένα συνηθισμένο φαινόμενο στα συνοριακά εδάφη, γι' αυτό και στα δημοτικά τραγούδια, από τα ακριτικά μέχρι τα ιστορικά και τα κλέφτικα, μνημονεύονται συχνά αιχμαλωσίες και αρπαγές. Μεταξύ των ακριτικών της Καρπάθου σώζεται ένα τραγούδι που ο εκδότης του, ο Μιχαηλίδης-Νουάρος, τιτλοφορεί Οι δώδεκα λυγερές



[5] Μια καλή συγκριτική μελέτη των καρπαθιακών και των κυπριακών παραλλαγών του τραγουδιού του Αρμούρη βλ. στον Γ. Θανόπουλο, *Το τραγούδι του Αρμούρη. Χειρόγραφη και Προφορική παράδοση*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Βιβλιοθήκη Σ. Ν. Σαροπούλου 76, (Αθήνα 1990).

[6] K. Krumbacher, *Ιστορία της Βυζαντινής λογοτεχνίας*, Πάπυρος (Αθήνα 1955), τόμος ΙΙ, σελ. 842.

[7] Ν. Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας: Ισπανία*, Εκ. Ελ. Καζαντζάκη, (Αθήνα χ.χ.), σελ. 26.



και στο οποίο περιγράφονται η αρπαγή δώδεκα ή τριών -ανάλογα με την παραλλαγή- κοριτσιών και η προσπάθεια του γέροντα πατέρα τους να τις ελευθερώσει. Παρά την προχωρημένη ηλικία του, ο ήρωας πλησιάζει πολύ τους ακριτικούς ήρωες και αυτό χάρη στη θαυμάσια δύναμή του που υπερβαίνει τα ανθρώπινα όρια:

"γέροντας είναι στη βουλή και νιος στο κοντάρι·
σαν αστραπή το βλέμμα του κι ωσάν βροντ' η φωνή του
κι ωσάν ανεμοστρόϊλο το στριφοΰρισμά του".[8]

Αν και στο Έπος του Cid δεν αναφέρεται καμία αρπαγή γυναικών, σε άλλο ισπανικό επικό ποίημα, το *Cantar de Mainete*, συναντάμε μια τέτοια σκηνή. Ο πρωταγωνιστής του έπους, ο Μαινέτε (που αντιπροσωπεύει τον Καρλομάγνο), μετά από το θάνατο του πατέρα του, αναλαμβάνει το βασίλειο της Γαλλίας και παραγγέλνει στον κόμη Morant να αρπάξει την ερωμένη του, τη Galiana, κόρη του άραβα βασιλιά του Τολέδο, Galafre, και να του τη φέρει στη Γαλλία. Πρόκειται για μια εκούσια αρπαγή, όπως στο έπος του Διγενή. Αυτό το ποίημα, δυστυχώς, έχει χαθεί και έχουμε στη διάθεσή μας μόνο μια παραλλαγή του σε πεζό λόγο, ενταγμένη σε ένα μεσαιωνικό χρονικό, το *Πρώτο Γενικό Χρονικό (Primera Crónica General).*

Όπως δείχνει πολύ καθαρά η τρίτη ενότητα της παρούσας έκθεσης, που είναι αφιερωμένη στο σκηνικό, όπου διαδραματίζονται οι ακριτικές ιστορίες, τα άλογα, τα όπλα και τα συμπόσια παίζουν ένα πολύ σημαντικό ρόλο στη ζωή των ακριτών. Τα άλογα ή οι "μαύροι", όπως αναφέρονται πάντα στα ακριτικά τραγούδια, είναι αχώριστοι σύντροφοι των ακριτών και αποκτούν ιδιαίτερη προσωπικότητα. Από τα άλογα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό η επιτυχία των πολεμιστών στις μάχες και γι' αυτό πρέπει να έχουν την εγρήγορση και την πολεμική ετοιμότητα των αναβατών τους. Στο παρακάτω καρπαθιακό τραγούδι, που ξεκινά με μια πολύ καλή εικόνα ενός ακριτικού συμποσίου, εκφράζεται η μεγάλη προσήλωση των ακριτών προς τα άλογά τους, που στην συγκεκριμένη περίπτωση παίρνουν την πρώτη θέση στην καρδιά ενός από αυτούς, ο οποίος, μάλιστα, για χάρη του αλόγου του παραμερίζει ακόμα και την ερωμένη του:

"Άρχοντες τρωκ' και πίννουσι σε μαρμαρένη τάβλα,
σε μαρμαρένη κι αργυρή και σε μαλαματένη.



[8] Μ. Μιχαηλίδου-Νουάρου, Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου, σελ. 86, αρ. 15 (β). Η άλλη παραλλαγή ($15^{Α}$) είναι στην προηγούμενη σελίδα.

Κι ούλοι τρώσι και πίννουσι κι αθθιλοήν 'εφ φέρνου
κι ο Κωνσταντίνος ο μικρός άσ' εψιλοτραούει,
τ' ακράνι του τ' Ανδρόνικου, του νιού του παινεμένου·
-"Μαύρος είσαι, μαύρα φορείς, μαύρο καβαλλικεύγεις,
μαθθαίνεις τον να πορπατεί, μαθθαίνεις τον να δρέμει,
μαθθαίνεις τον να 'έχεται τον όχλο του πολέμου,
μαθθαίνεις του και της στεριάς ωσάκ και του πελάου,
ξεχάνεις και της λυγερής, της γλυκοποθητής σου".[9]

Στο Έπος του Cid αφθονούν επίσης οι σκηνές με άλογα, όπως στο επεισόδιο που περιγράφει τις προετοιμασίες στο παλάτι του Cid για τη δεξίωση, κατά την οποία οι ινφάντες του Καρριόν θα αρραβωνιαστούν με τις κόρες του:

"D'ella part e d'ella pora las vistas se adobavan:
¿quién vio por Castiella tanta mula preciada
e tanto palafré que bien anda,
cavallos gruessos e corredores sin falla,
tanto buen pendon peter en buenas astas,
escudos boclados con oro e con plata,
mantos e pielles e buenos cendales d'Andria?"

(στ. 1965-1971)

("Από ένα μέρος και απ' το άλλο όλα ετοιμάζονται για τη δεξίωση·
ποιος είδε ποτέ στην Καστίλη τόσα ωραία μουλάρια
και τόσα άλογα παρελάσεων που όμορφα βαδίζουν;
Ποιος είδε ποτέ τόσους εξαίρετους και γρήγορους μαύρους,
τόσα καλά φλάμπουρα σε καλά παλούκια,
τόσες ασπίδες σκεπασμένες με χρυσάφι και με ασήμι,
τόσα πανωφόρια και δέρματα και υφάσματα απ' την Ανδρία;").

Ανάμεσα στα άλογα, η Μπαμπιέκα, το μαύρο του Cid, κατέχει λογικά την πρώτη θέση. Ο θαυμασμός που προκαλεί στον κόσμο εκδηλώνεται πολύ καλά στους εξής στίχους, που προμηνύουν την αντάμωση του ισπανού ήρωα με την οικογένειά του στη Βαλένθια μετά από την εξορία του:

"El que en buen ora nasco non lo detardava:
vistios el sobregonel; luenga trae la barba;
ensiellanle a Bavieca, coberturas le echavan,
mio Çid salió sobr' él, e armas de fuste tomava.

[9] Ε. Μανωλακάκης, Καρπαθιακά, (Αθήνα 1896), σελ. 202, αρ. 2.



Por nombre el cavallo Bavieca cavalga,
fizo una corrida, ¡esta fue tan estraña!
Cuando ovo corrido, todos se maravillavan,
d'es día se preció Bavieca en cuant grant fue España".

(στ. 1584-1591)

"Ο καλογεννημένος [ο Σιδ] δεν άργησε καθόλου
και φόρεσε την πανοπλία του αφήνοντας έξω τα μακριά γένια του.
Του σέλωσαν τη Μπαμπιέκα και της βάλανε όλα τα χάμουρα.
Πάνω της πήδηξε ο Σιδ και πήρε τα ξύλινα όπλα του.
Καβαλίκεψε το άλογο που ονομάζουν Μπαμπιέκα
και τόσο γρήγορα έτρεξε που όλος ο κόσμος θαύμασε
και όταν αυτή σταμάτησε όλοι έμειναν κατάπληκτοι
από τότε η Μπαμπιέκα έγινε γνωστή σ' όλη την Ισπανία").

Εξίσου με τα άλογα, οι ακρίτες περιποιούνται τα όπλα τους, τα οποία λειτουργούν σαν προέκταση του σώματός τους. Εκτός από τα ραβδιά και τα ρόπαλα, άγνωστα σε μεγάλο βαθμό στη μεσαιωνική Ισπανία, τα κοντάρια, τα σπαθιά, και οι ασπίδες αποτελούν το στρατιωτικό εξοπλισμό τόσο των βυζαντινών όσο και των ισπανών μεσαιωνικών πολεμιστών. Δεν υπάρχει κανένα σχεδόν ακριτικό τραγούδι, στο οποίο να μην αναφέρονται όπλα. Από τα πολλά παραδείγματα που θα μπορούσαμε να παραθέσουμε, εδώ διαλέξαμε το *Τραγούδι του Αρμούρη* στις καρπαθιακές του παραλλαγές, όπου στα όπλα του πατέρα του πρωταγωνιστή αποδίδονται μαγικές δυνάμεις που τα κάνουν να περπατούν μόνα τους:

«Και πάει μεσ' στη κάμαρην, όπου 'το τ' άρματά του,
πριν να τα πιάσει πάνουτται, πριν να τα σείρει σότται,
πριν να τα βάλει πάνω του, εκείνα πορπατιότται».[10]

Επίσης μια μαγική ατμόσφαιρα περιβάλλει τα σπαθιά του Cid, την Τιθόνα και την Κολάδα. Την πρώτη την κέρδισε επάξια στον πόλεμο, σκοτώνοντας τον Αραβα Búcar:

«Mató a Búcar al rey de allén mar,
e ganó a Tizón que mill marcos d'oro val»

(στ. 2425-2526)

[«(Ο Σιδ) σκότωσε το Μπούκαρ, το βασιλιά πέρα απ' τη θάλασσα,
και κέρδισε την Τιθόνα, που αξίζει χίλια χρυσά μάρκα»].



[10] Ζωγράφειος Αγών, τόμος Α' (Κωνσταντινούπολη 1891), σελ. 285

Για αυτό, τούτα τα σπαθιά προκαλούν μεγάλο θαυμασμό στο βασίλειο της Καστίλης όταν οι γαμπροί του Cid, που τα έχουν κληρονομήσει απ' αυτόν, τα προσφέρουν στο βασιλιά για να επιστραφούν στον παλιό ιδιοκτήτη τους:

«Sacaron las espadas Colada e Tizón,
Pusieronlas en mano del rey so señor;
Saca las espadas e relumbra toda la cort,
Las macanas e los arriazes todos d'oro son;
Maravillanse d'ellas todos los omnes Buenos de la cort»

(στ. 3175-3179)

(«Βγάλαν τα σπαθιά, την Κολάδα και την Τιθόνα,
και τα απίθωσαν στα χέρια του βασιλιά, του άρχοντά τους.
Βγάζει αυτός τα σπαθιά και λάμπει όλη η Αυλή,
οι λαβές ολόκληρες είναι από χρυσάφι.
Όλοι οι καλοί άνθρωποι της Αυλής έμειναν κατάπληκτοι»).

Τελειώνοντας, θα αναφερθούμε σύντομα στα γεύματα ή τα συμπόσια, που αποτελούν δείγματα της ομαδικότητας της ακριτικής ζωής, και στα οποία οι στρατιώτες χαλαρώνουν από τη σκληρότητα του πολέμου τρώγοντας, πίνοντας, διασκεδάζοντας και τραγουδώντας (αυτό το τελευταίο πιο συχνά στην Ελλάδα παρά στην Ισπανία). Είδαμε προηγουμένως μια πολύ καλή εικόνα ενός ακριτικού συμποσίου, στην οποία μπορούμε να προσθέσουμε μια άλλη, που προέρχεται από άλλο τραγούδι, γνωστό μόνο στην Κάρπαθο, το οποίο οι εκδότες τιτλοφορούν συνήθως *Σταυραετός* και *του Σιρβιτάνη ο γιος*. Εδώ ένας αητός βλέπει από ψηλά ένα ακριτικό συμπόσιο και το περιγράφει ως εξής:

«Οψές αργά επέρασα του Μαρουλλιού την πόρτα
κ' πύρα τους άρκοντες εκεί τραπεζοκαλεσμένους.
Κι ούλ' έτρωακ κι ούλ' έπινναν κι ούλ' εχαροκοπούσα».[11]

Τέτοια συμπόσια δεν είναι σπάνια στην ισπανική επική ποίηση. Τα συναντάμε, π.χ., στους γάμους των δύο θυγατέρων του Cid στη Βαλένθια (στ. 2205-2270) ή, όπως δείχνουν οι ακόλουθοι στίχοι, όταν ο Cid απελευθερώνει τον κόμη της Βαρκελώνης, που είχε αιχμαλωτίσει:

«Dixo mio Cid: -Comed, conde, algo,
ca si non comedes, non veredes cristianos;
e si vós comieredes don yo sea pagado,
a vós e a dos fijosdalgo

[11] Μ. Μιχαηλίδου-Νουάρου, *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου*, σελ. 70-71, αρ. 2 (β)



quitarvos he los cuerpos e darvos é la mano»

(στ. 1033α-1035β)

«Ο Σιδ επέμεινε: -να φάτε κάτι, κόμπτα,
γιατί αν δεν τρώτε, δεν θα ξαναδείτε χριστιανούς·
αν τρώτε όπως εγώ θέλω,
εσάς και δύο άρχοντες,
με μεγάλη μου χαρά, θα σας απελευθερώσω».

Θα μπορούσαμε να παραθέσουμε και άλλα κοινά μοτίβα ανάμεσα στην επική παράδοση της Ελλάδος και της Ισπανίας, όπως την έννοια του συνόρου ως πεδίου κινδύνου αλλά και πολιτιστικών και πολιτισμικών αλληλοεπιδράσεων, ή το φυσικό θάνατο του Roland μέσα στην κλαγγή του πολέμου, ή ακόμα μια σειρά ομοιοτήτων στην τέχνη του πολέμου. Για να να μην αναφερθούμε, βέβαια, και σε άλλου είδους παραλληλισμούς, όπως είναι η σχέση των ακριτικών τραγουδιών με το έπος, ένα σοβαρό ζήτημα που ακόμα προβληματίζει την κριτική στην Ελλάδα και την Ισπανία, από τον 19ο αιώνα, ή ακόμη τη σχέση του προσώπου του Cid και του Διγενή ως ιδανικών προτύπων του εθνικού ήρωα, ως θεματοφυλάκων, δηλαδή, των πιο υψηλών αρετών του λαού. Το συμπέρασμα, όμως, θα παράμενε το ίδιο: οι εκπληκτικές ομοιότητες που, παρά τη μεγάλη γεωγραφική τους απόσταση, αδελφοποιούν την επική παράδοση των δύο άκρων της Μεσογείου.



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΣΤΑΥΡΟΔΡΟΜΙ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ

Ελένη Αρβελέρ

Η Θεσσαλονίκη είναι η πρώτη πόλη που έχει τα χαρακτηριστικά της Ευρώπης. Και αυτό γιατί πρώτη αυτή, όντας ελληνογεννημένη, έχοντας το ένδοξο ρωμαϊκό παρελθόν (η ύπαρξη των μνημείων της το αποδεικνύει), πρώτη λοιπόν στην Ευρώπη η ελληνορωμαϊκή αυτή πόλη, δέχθηκε το ευαγγέλιο του Χριστιανισμού από τον απόστολο των Εθνών, τον Παύλο, συμπληρώνοντας έτσι τα στοιχεία που απαρτίζουν τον ευρωπαϊκό κόσμο.

Ευρώπη είναι εκεί όπου το όνομα του Αριστοτέλη και του Πλάτωνα, του Κικέρωνα και του Οράτιου, του Παύλου και του Μωϋσή έχουν βάρος και σημασία. Αυτά γράφει, όχι κάποιος Έλληνας ή ελληνοκεντρικός μελετητής αλλά ο Paul Valéry, για να δώσει τον λειτουργικό και πολιτιστικό ορισμό της Ευρώπης.

Η Ευρώπη πολιτιστικά στηρίζεται και τρέφεται από το αρχαιοελληνικό ορθολογιστικό επίτευγμα, από την ρωμαϊκή οργανωτική και νομοθετική διευθέτηση, και από την ιουδαϊκοχριστιανική πνευματικότητα.

Χαρακτηριστικά δηλαδή που ο ιστορικός βίος της πόλης σας κράτησε ως τις μέρες μας και που κάνουν έτσι την Θεσσαλονίκη πολιτιστικά το πρώτο ευρωπαϊκό πόλισμα. Η εισαγωγή αυτή, όχι για να τονίσω τα γνωστά και αυτονόητα, αλλά για να ψέξω έμμεσα και βιαστικά τους φίλους Ευρωπαίους, που με το υπό σύσταση "Μουσείο της Ευρώπης", ετοιμάζονται να διαπράξουν το κατεξοχήν σκάνδαλο· να παραχαράξουν δηλαδή την ιστορική αλήθεια, παραγνωρίζοντας, Ελλάδα, Ρώμη και Βυζάντιο, στην διαμόρφωση του ευρωπαϊκού γίγνεσθαι.

Ωστόσο το παρεξηγημένο (ως και από τους Έλληνες ακόμη) Βυζάντιο, είναι ακριβώς ο δημιουργός του πολιτισμού που πάνω από 1.000 χρόνια βασίστηκε στις αρχές που στηρίζουν κατά τον Valéry την Ευρώπη.

Γιατί αλήθεια τι άλλο είναι η αυτοκρατορία του Μεσαιωνικού Ελληνισμού που άκριτα σήμερα ονομάζουμε Βυζάντιο (το όνομά του είναι πάντα το ρωμαϊκό και η Ρωμιοσύνη το παράγωγό του);

Τι άλλο λοιπόν είναι η Ανατολική Ρωμαϊκή αυτοκρατορία του Βυζαντίου παρά η Ελληνόγλωσση και εκχριστιανισμένη ρωμαϊκή επικράτεια που ορίζει την περιοχή που εκτείνεται ανατολικά της Αδριατικής που φτάνει τον Δούναβη στα βόρεια, τον Εύξεινο και τον Καύκασο στα Ανατολικά. Αυτό τουλάχιστον ως τα μέσα του 7ου αιώνα, πριν δηλαδή από την υποχώρηση



της βυζαντινής παρουσίας στην ανατολική λεκάνη της Μεσογείου λόγω της αραβικής προόδου, και πριν από την εγκατάσταση στις παραδουνάβιες περιοχές των βουλγαροσλαβικών φύλων.

Να θυμίσω ότι οι δύο αντίμαχες προς το Βυζάντιο πολιτικές δυνάμεις, το χαλιφάτο της Δαμασκού (ύστερα της Βαγδάτης και το πρωτοβουλγαρικό κράτος) ιδρύονται σε βυζαντινά εδάφη, την ίδια σχεδόν εποχή (πριν από το τέλος του 7ου αιώνα).

Η επισκόπηση αυτή για να τονίσω, όχι μόνο την ρωμαϊκή διοικητική καταγωγή του Βυζαντίου, αλλά για να υπογραμμίσω ότι ο χώρος της αυτοκρατορίας ανήκει στην ελληνογενή ζώνη του Ρωμαϊκού κράτους που είχε γνωρίσει πολιτιστική ενότητα χάρη στο έργο του Αλέξανδρου. Και αυτό άσχετα από την εθνική ποικιλία των πληθυσμών, στις περιοχές.

Ελληνοπρεπής λοιπόν ο χώρος των λεγόμενων Βαλκανίων, γνωρίζει από τον 4ο αιώνα το Βυζαντινό μόρφωμα και αυτό παραλαμβάνουν οι νεήλυδες βαρβαρικοί πληθυσμοί που θα εγκατασταθούν προοδευτικά εκεί.

Πρώτα ως σύμμαχοι (φεδεράτοι) των Βυζαντινών και έπειτα ως ανεξάρτητοι και αντιμαχόμενοι της αυτοκρατορίας.

Ποια άλλη καλύτερη απόδειξη των λεγομένων μου, από το ότι τα πρώτα επίσημα κείμενα του νεοσύστατου βουλγαρικού κράτους είναι γραμμένα ελληνικά (μιλώ βέβαια για τις πρωτοβουλγαρικές λεγόμενες επιγραφές που, ειρωνεία της τύχης, μνημονεύουν ακριβώς βουλγαρικές νίκες κατά του Βυζαντίου).

Έγινε ελπίζω αντιληπτό ότι η ελληνογενής πολιτιστική εμπειρία, η εμπλουτισμένη με το ρωμαϊκό διοικητικό βίωμα που διατηρεί το Βυζάντιο στα εδάφη αυτά ως την "βαρβαροποίηση" τους (χρησιμοποιώ τον όρο λακωνικά), αποτελεί την πρώτη πολιτιστική ομοιογένεια των πληθυσμών της χερσονήσου του Αίμου, που αφήνει βέβαια τα χνάρια της, στις μετέπειτα εξελίξεις και ανακατατάξεις της περιοχής.

Οπωσδήποτε είναι γνωστό ότι κανένας πολιτισμός δεν είναι αυτόνομος: επαφές, ανταλλαγές, και διαμάχες με παράγοντες και φορείς ξένων συμφερόντων, άλλων μορφών έκφρασης, και διαφορετικών συνηθειών, είναι φαινόμενα απαραίτητα για την ανάπτυξη πολιτιστικής ταυτότητας, και για την διαμόρφωση της ειδικής παρουσίας (του στυλ λέμε σήμερα) που κάνει την κάθε επίτευξη ενός ορισμένου πολιτισμού να είναι μοναδική, αμέσως αναγνώσιμη και αναγνωρίσιμη σαν δημιούργημα δικό του, σαν έκφραση του δικού του πνεύματος.

Θα δηλώσω ότι ο πολιτισμός είναι κατόρθωμα πνευματικό ζωντανό ποτέ στάσιμο στον χρόνο, αλλά πάντα δυναμικό, εμπλουτιζόμενο από την συμβολή ξένων παραγόντων, ικανών να του εμπνεύσουν νέους προσανατολισμούς χωρίς να αλλοιώσουν τον θεμελιακό, τον μοναδικό θα έλεγα χαρακτήρα του.

Στους ακαδημαϊκούς κύκλους ονομάζουμε την διαδικασία που περιέγραψα το αέναο δηλαδή πήγαινε-έλα μεταξύ των πολιτισμών, ως acculturation: ως πορεία δηλαδή από την μία πολιτιστική επίτευξη προς την άλλη, χωρίς καμιά ύπουλη σκέψη υποδούλωσης της μίας στην άλλη, και έτσι βέβαια και χωρίς την αμοιβαία καχυποψία που εμποδίζει την άνθηση των πολιτιστικών αμφιβολιών κατά την ανάπτυξη του κριτικού ή του αυτοκριτικού πνεύματος_ βασική προϋπόθεση αυτή για την δυναμική πορεία των πολιτισμών προς την ανανέωσή τους και προς μια νεωτεριστική αντιμετώπιση προβλημάτων με πανάρχαιη καταβολή.

Αυτόν τον πολιτιστικό συγχρωτισμό εκφράζουν οι πνευματικές και καλλιτεχνικές διασυνοριακές αλληλοεπιδράσεις, που έχουν άμεσο αποτέλεσμα την συνάντηση, την αλληλοεκτίμηση και τον αλληλοσεβασμό διαφορετικών εθνικά πληθυσμιακών ομάδων.

Αυτές τις επιδράσεις μελετά το πρόγραμμα "Acrinet" που έχει ως συμβολική εικονογράφηση την σημερινή έκθεση. Αφορά όχι μόνο τα Ελληνικά ακριτικά αλλά και τις ανάλογες Ευρωπαϊκές πραγματώσεις.

Για αυτό εισαγωγικά σχεδόν μου ζητήθηκε η μελέτη για την Θεσσαλονίκη, Σταυροδρόμι της Ευρώπης με την προϋπόθεση ότι θα σταθώ κυρίως στην Βυζαντινή περίοδο, που είναι άλλωστε και η εποχή της διεργασίας του ακριτικού κύκλου.

Θεσσαλονίκη, **17/01/2003**

Η καλή τύχη της σύγχρονης Αθήνας, ως πρωτεύουσας, οφείλεται κυρίως στην συνέχιση του πολιτιστικού μύθου που ενσάρκωνε η αρχαία Αθήνα.

Στερημένοι οι Νεοέλληνες από την φυσική τους πρωτεύουσα (λέω την Κωνσταντινούπολη) -να πούμε παρενθετικά ότι είναι οι μόνοι από τους Βαλκανίους που δεν ελευθέρωσαν την κοιτίδα του γένους τους- ανέδειξαν σε πρωτεύουσα πόλη την Αθήνα, οικοιοποιούμενοι έτσι μια αρχαία δόξα που είχε όμως από καιρό εκλείψει, και παραγνωρίζοντας το μεγαλείο μιας χιλιόχρονης αυτοκρατορίας της οποίας διέσωζαν, κατά δύναμη, στα δύσκολα χρόνια της τουρκοκρατίας τα ηθικά και τα πολιτιστικά διδάγματα: εννοώ το Βυζάντιο, την Ρωμιοσύνη, δηλαδή την Ορθοδοξία, την γλώσσα και την πίστη.

Να πούμε διαφορετικά ότι η Αθήνα στον ιστορικό της βίο παρουσιάζει ρήγματα συνέχειας (εκτός από τις αυξομειώσεις και διακυμάνσεις της έκτασης και του πεδίου δράσης της) που φτάνουν ως την εξαφάνιση σχεδόν της πόλης. Κάποτε σηματοδοτείται μόνο χάρη στο κάστρο της, την Ακρόπολη δηλαδή, και διασώζει μόνο το όνομά της (στα φραγκικά κείμενα, παραλλαγμένο σε Setina), "που των Αθηναίων το κλέος; Που των φιλοσόφων ο λήρος", ψέλνει ειρωνικά η εκκλησία στους χαιρετισμούς για να υπογραμμίσει την



κατάπτωση της χριστιανικής, της βυζαντινής δηλαδή Αθήνας, όταν η Θεσσαλονίκη έπαιζε κιόλας τον ρόλο της ευρωπαϊκής βυζαντινής πρωτεύουσας.

Αντίθετα λοιπόν η Θεσσαλονίκη είναι ίσως η μόνη πόλη του ελληνικού χώρου που εκφράζει σε όλη την μακρόχρονη ιστορία της ένα δυναμικό σφρίγος μια πορεία ανιούσα, ακόμη και μέσα στις πιο αντίξοες συνθήκες των σλαβικών επιδρομών και θα έλεγα ακόμα υστερότερα κατά την μακρόχρονη δουλεία.

Εκφράζεται δυναμικά η παρουσία της Θεσσαλονίκης σχεδόν χωρίς διακοπή στον οικονομικό και στον πνευματικό τομέα και ακτινοβολεί σε χώρους ευρύτερους της άμεσης περιοχής της, δηλαδή πέρα από την Μακεδονία και Θράκη, σε όλα σχεδόν τα Βαλκάνια.

Επιφανής λοιπόν η θέση της Θεσσαλονίκης από την ίδρυσή της σχεδόν, φτάνει στο κορύφωμα κατά την βυζαντινή περίοδο, τότε ακριβώς που η Αθήνα, για να συνεχίσω την σύγκριση, μετατρέπεται σε ένα ελεεινό λασποχώρι όπως παραστατικά διατείνεται ο λόγιος μητροπολίτης της του τέλους του 12ου αιώνα, Μιχαήλ Χωνιάτης, ο λανθασμένα λεγόμενος Ακομινάτος, αδελφός του τότε πρωθυπουργεύοντος Νικήτα.

Όπως είναι γνωστό, η παρακμή του αρχαίου κόσμου στην Ελλάδα ταυτίζεται με την εξαφάνιση του αστικού βίου και τον αφανισμό πολυάριθμων αρχαίων πολιτισμάτων. Η μετατόπιση του άξονα της πολιτικής δράσης από την Ρώμη στην Κωνσταντινούπολη, με την ίδρυση της Βυζαντινής λεγόμενης αυτοκρατορίας, περιθωριοποίησε τα ελλαδικά εδάφη που ως κατωτικά τώρα μέρη, βρέθηκαν έξω από την σφαίρα των αποφάσεων αλλά και των ενδιαφερόντων της Κωνσταντινούπολης.

Εξαίρεση στον κανόνα αυτό, αποτελεί η Θεσσαλονίκη και η άμεση περιοχή της, πρωτεύουσα τότε ακόμη του Ιλλυρικού (θα λέγαμε σήμερα των Ρωμαϊκών Βαλκανίων) και σταθμός καίριος της αρτηρίας που συνέδεε τις δύο αυτοκρατορικές πρωτεύουσες, την Κωνσταντινούπολη και Νέα Ρώμη, με την Παλιά και πάντα συμπρωτεύουσα αρχαία Ρώμη. Η στρατηγική αυτή θέση της Θεσσαλονίκης εξηγεί πολυπληθείς πτυχές της Βυζαντινής ιστορίας της πόλης αυτής. Να αναφέρω συνοπτικά την αντίσταση που αποτελεσματικά αντέταξε στους από βορρά επιδρομείς. Εννοώ βέβαια τους Σλάβους ιδιαίτερα που είχαν καταφέρει να εγκατασταθούν στην περιοχή, αποδιοργανώνοντας την βυζαντινή διοίκηση και αγροτοποιώντας τα πρώην περίλαμπρα αστικά κέντρα, χωρίς να πετύχουν ωστόσο, παρά τις πολυάριθμες πολιορκίες τους να κυριεύσουν την Θεσσαλονίκη, που προστάτευε ακούραστος ο Άγιος Μυροβλύτης Δημήτριος. Δικαιωματικά η βυζαντινή κατά βαρβάρων αντίσταση στην Χερσόνησο του Αίμου έχει για αφετηρία αλλά και κέντρο την Θεσσαλονίκη.

Προοδευτικά παρά τις επιδρομές που κατάφεραν κτυπήματα κατά της

οικονομικής, εμπορικής και πνευματικής ικμάδας της πόλης, κτυπήματα που καταγράφονται και στην οικοδομική και πολεοδομική παρακμή της (π.χ. Η παρακμή της Εγνατίας οδού, και οικοδομική χρήση του δαπέδου τους) η Θεσσαλονίκη αποβαίνει ο ναυτικός και οδικός κόμβος της ευρύτερης περιοχής με όλα τα συνεπακόλουθα: την πληθυσμιακή και δημογραφική ανάπτυξη, τις επαφές με τον γύρω κόσμο και με την κοσμοπολίτικη θα λέγαμε χροιά του καθόλου βιού της. Σταθμός η Θεσσαλονίκη ανάμεσα στην Παλιά και στην Νέα Ρώμη αναδεικνύεται στο κατ'εξοχήν Σταυροδρόμι του υπό επεξεργασία νέου ευρωπαϊκού κόσμου· το λιμάνι της είναι το μόνο επίνειο των χωρών της χερσονήσου του Αίμου. Αυτό τουλάχιστον δηλώνουν τόσο οι παράκτιες αρχές που έχουν έδρα την Θεσσαλονίκη, εννοώ τους αβυδικούς άρχοντες, εντεταλμένους στην ναυτική φύλαξη της πόλης και τους κομμεριακιαρίους και λιμενοφύλακες τους επιφορτισμένους με τον εμπορικό έλεγχο. Και αυτό τέλος υπογραμμίζει ο βυζαντινοβουλγαρικός πόλεμος που ξέσπασε στα χρόνια του Λακαστινού (10ος αιώνας) λόγω της μετακίνησης του βουλγαρικού εμπορίου από την Κωνσταντινούπολη στην Θεσσαλονίκη. Περιττό βέβαια να θυμίσω ότι η Θεσσαλονίκη είναι το βασικό στρατηγείο όλων των πολεμικών βυζαντινών δυνάμεων εντός ευρωπαϊκού εδάφους (ο Δομέστιχος της Δύσεως έχει για έδρα του την πόλη), πράγμα που προσθέτει λόγω της συχνής συγκέντρωσης μισθοφορικών δυνάμεων στην περιοχή, στον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα της πόλης. Αυτός ακριβώς ο διεθνής θα μπορούσε να πει κανείς χαρακτήρας της διαφαίνεται τόσο από την παρουσία αλλοδαπών στην πόλη αλλά και από τα πολυποίκιλα εμπορεύματα που συσσωρεύονται στην αγορά της. Πληροφορίες για αυτό παρέχουν άφθονα τα κείμενα που γράφτηκαν μετά τις αλώσεις της Θεσσαλονίκης και την καταστροφή της ευδαιμονίας της από διαφόρους εχθρούς τους. Αναφέρομαι στο κείμενο του Καμενιάτη για την άλωση της Πόλης από τους Άραβες πειρατές, στα 904· στο έργο του Μητροπολίτη Ευσταθίου για την άλωση της από τους Νορμανδούς (1185) και τέλος στον Ιωάννη Αναγνώστη που περιέγραφε την τουρκική επέλαση κατά της Πόλης (1430).

Κανένα όμως από αυτά τα κείμενα που περιγράφουν μια παρελθούσα αίγλη της Θεσσαλονίκης δεν μπορεί να συγκριθεί με τον λεγόμενο Τιμαρίωνα, κείμενο αγνώστου συγγραφέα του 12ου αιώνα που περιγράφει το πολυήμερο πανηγύρι του Αγίου Δημητρίου. Εμπορική σύναξη, που συγκεντρώνει άμετρο πλήθος από όλα τα μέρη της γης: "όλες λέει οι ακτές του ωκεανού στέλνουν ικέτες και προσκυνητές στον Μάρτυρα - τον Άγιο Δημήτριο, φτάνουν λογής-λογής γένη των παροικούντων Βουλγάρων, και από τον Δούναβη ως την Ρωσία, επίσης Καμπανοί, Ιταλοί, Ισπανοί, Κέλτες όσοι κατοικούν πέρα των Άλπεων και βέβαια και από όλη την Ευρώπη αλλά και την Ανατολή από όπου κατάγεται και ο Τιμαρίων ο Καππαδόκης. Θα έφτα-



νε και μόνο αυτό το ζωντανό τεκμηριωμένο κείμενο για να δικαιολογήσει τον τίτλο της συμβολής μου αυτής: "Θεσσαλονίκη Σταυροδρόμι της Ευρώπης". Πριν όμως κλείσω την σύντομη αυτή επισκόπηση θα ήθελα να επιστήσω την προσοχή σε ένα άλλο κείμενο που δεν έχει τύχει της αρμόζουσας νομίζω προσοχής

Μιλώ για το οδοιπορικό που περιγράφει ο Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος στο Administrando Imperio κείμενο (προς τον ίδιο Υιόν Ρωμανόν) και που με αφετηρία την Θεσσαλονίκη οδηγεί μετά από οκταήμερο ταξίδι στο Βελιγράδι προς Δυσμάς, αλλά πάντα ξεκινώντας από την Θεσσαλονίκη και παρακάμπτοντας την Κωνσταντινούπολη, οδηγεί ανατολικά ως τις χώρες του Καυκάσου, διατρέχοντες τις παραδουνάβιες και παραευξείνιες περιοχές. Να πω ότι το κείμενο αυτό, καταχωρημένο από τον αυτοκρατορικό συγγραφέα για χρήση του επίδοξου αυτοκρατορικού γόνου του, αποτελεί ασφαλώς την πιο εύγλωττη μαρτυρία της σπουδαιότητας, που είχε αποκτήσει η Θεσσαλονίκη ως οδικός κόμβος μεταξύ Ευρώπης και Ασίας και των περιοχών του Βορρά, περιοχών που αποτελούσαν ιδιαίτερη μέριμνα για την εξωτερική πολιτική του Βυζαντίου ιδιαίτερα από τον 10ο αιώνα και εδώ.

Αυτή την σπουδαιότητα τόσο στον εμπορο-οικονομικό τομέα όσο και στον πολιτικό και στρατιωτικό διπλωματικό θα διατηρήσει η Θεσσαλονίκη καθόλη την βυζαντινή περίοδο της ιστορίας της, όπως αποδεικνύει όχι μόνο η δυναστική πολιτική των Παλαιολόγων (εννοώ την εγκατάσταση στην πόλη αυτοκρατορικών γόνων με ευρείες δικαιοδοσίες) αλλά και η παρουσία ιταλών εμπόρων λατίνων βουργησιανών (αυτά και πριν από την λεγόμενη φραγκοκρατία) και βέβαια οι εμπορικές συναλλαγές που διεξάγονται στην αγορά της Θεσσαλονίκης και όταν είχε τελείως χαθεί για το Βυζάντιο η μικρασία, με εμπόρους Φιλαλφηνούς και Βενετικούς. Αναφέρομαι σε ένα σχεδόν άγνωστο συμφωνητικό εμπορικής υφής, που περιγράφει όχι μόνο ταξίδι προς Θεσσαλονίκη και Φιλαδέλφεια, αλλά και Σμυρναίους που υπάγονται σε Βενετικό κόνσολο. Αυτά συμβαίνουν στην κλεινή Θεσσαλονίκη του 14ου αιώνα παρόλη την αναταραχή που προκαλούν οι εκεί εμφύλιες συρράξεις. Μεταξύ άλλων το κίνημα των Ζηλωτών που από την φύση τους προδίδει τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα της ναυτικής Θεσσαλονίκης. Είναι κίνημα κοινωνικού χαρακτήρα (ίσως το μόνο που εκδηλώθηκε με αιτήματα του είδους στο Βυζάντιο) και φαίνεται ότι το υποκίνησαν τα υποδεέστερα κοινωνικά στρώματα ξένης καταγωγής όπως π.χ. οι Γάσμουλοι (=Φραγκοέλληνες) και οι Σέρβοι που κατοικούσαν στην Πόλη.

Είμαστε οπωσδήποτε σε μια εποχή αναταραχών, από την οποία επωφελούνται τα ξένα στοιχεία, όπως π.χ. οι Βενετοί όσον αφορά στην οικονομική και πολιτική εκμετάλλευση, αλλά και οι διχαστικοί φορείς της βυζαντινής

κοινωνίας, που αυτή την εποχή την συνταράσσουν οι ενωτικές και ανθενωτικές έριδες. Να σημειώσω εδώ παρεπιμπτόντως ότι ο γειτονικός Άθως ο οποίος αποτελεί ασίγα στη εστία θρησκευτικής διαμάχης έχει άκρως συμβάλλει στην διεθνοποίηση της περιοχής. Η διεθνοποίηση έχει ως αντίκτυπο την συγκέντρωση στην Θεσσαλονίκη διανοούμενων .... (Θωμάς Μάγιστρος, Κυδώνης, Καβάσιλας) με το έργο τους είναι αντάξιοι απόγονοι του Λέοντα του Μαθηματικού, και αυτών ακόμη των Αποστόλων των Σλάβων: εννοώ βέβαια τους Θεσσαλονικείς αδελφούς μοναχούς τον Κύριλλο και Μεθόδιο. Να θυμηθούμε ότι με το έργο τους επέτυχαν τον εκχριστιανισμό των σλαβικών πληθυσμών, εντάσσοντας έτσι τα σλαβικά φύλα στον ευρωπαϊκό κόσμο, απαραίτητος αυτός όρος για την όποια πολιτιστική ή πολιτική ενοποίηση της γηραιάς Ηπείρου. Ευστοχότατα ο Πάπας ανακήρυξε τον Κύριλλο και Μεθόδιο προστάτες Αγίους της Ευρώπης και η ημέρα του εορτασμού τους συμπίπτει με την ημέρα της Ευρώπης. Και μόνο αυτό το γεγονός θα αρκούσε για να αποδείξει τον συμβολισμό ως καρδιά της Ευρώπης, και όχι μόνο σταυροδρόμι της την κλεινή Θεσσαλονίκη.

Η Θεσσαλονίκη γρήγορα λόγω της στρατηγικής θέσης στα Βαλκάνια που αποτελούν νευραλγικό χώρο της πολιτικής των Οθωμανών, έτυχε της μέριμνας και των νέων κυρίων της. Εκτός από την αναζωογόνηση των συναλλαγών μέσω Εγνατίας, οι Τούρκοι χρησιμοποίησαν ασφαλώς και την αρτηρία που πρώτος μας περιγράφει ο Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος του 10ου κιόλας αιώνα: Μιλώ για την οδό που ένωνε την Θεσσαλονίκη με το Βελιγράδι, και προς ανατολή με τις παρευξείνιες και παρακαυκάσιες χώρες που ανέφερα παραπάνω.

Η αρτηρία αυτή στα χρόνια της Τουρκοκρατίας οδηγούσε σε Βουδαπέστη και Βιέννη από την μία, στόχος παντοτινός της τουρκικής επεκτακτικής πολιτικής, και σταθμός της ελληνικής διασποράς προς Αυστρία και Γερμανία και προς Πόντο και τον δρόμο του μεταξιού από την άλλη.

Αξίζει να σημειώσω εδώ ότι κατά την περίοδο αυτή, 18ος αιώνας, η Θεσσαλονίκη με τους 80 περίπου χιλιάδες κατοίκους της, είναι πιο πολυάνθρωπη και από αυτή την Βουδαπέστη, την Λειψία, και την Δρέσδη, και ότι χάρη στην οικονομική άνθισή της, που οφείλεται σημαντικά και στην εγκατάσταση των Εβραίων της Ισπανίας μετά το 1492, θεωρείται η οικονομική πρωτεύουσα της Οθωμανικής Ευρώπης. Είναι σχεδόν το αποκλειστικό κέντρο της εμπορικής διακίνησης στα Βαλκάνια, ρόλο που είχε ήδη παίξει η πόλη αυτή στον 10ο πάντα αιώνα, όταν ο αυτοκράτορας Ρωμανός Λακαπηνός, όπως είπα, μετέφερε από την Κωνσταντινούπολη στην Θεσσαλονίκη όλες τις συναλλαγές με το ισχυρό τότε βουλγαρικό κράτος.

Διεθνές πνευματικό χριστιανικό κέντρο χάρη στην γειτνίαση της με τον Άθω, σταυροδρόμι των αρτηριών που διατρέχουν τον Βαλκανικό χώρο από



ανατολή σε δύση χάρη στην Εγνατία και από βορρά προς νότο με κατάληξη την "Άσπρη Θάλασσα", το Αιγαίο, δηλαδή, η Θεσσαλονίκη, αυτή η Ιερουσαλήμ των Βαλκανίων για τους Εβραίους που βρήκαν εκεί καταφύγιο, θα υποδεχθεί μετά την απελευθέρωσή της από τον τουρκικό ζυγό το μεγαλύτερο μέρος των Ελλήνων που ξερίζωσαν από την ελληνικότατη Μικρασία στα 1922 οι Νεότουρκοι· σε αυτούς τους νεοφερμένους πρόσφυγες οφείλεται ίσως κατά κύριο λόγο, ο χαρακτήρας της σύγχρονης πόλης, που σωστά την ονόμασαν προσφυγομάνα.



ALEXANDRE LE GRAND DANS LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE CATALANE

Eusebi Ayensa

L'année de sa mort, en 1962, l'hispaniste argentine María Rosa Lida de Malkiel publiait deux articles mémorables sur la légende d'Alexandre le Grand dans la littérature médiévale castillane, articles qui venaient compléter l'information apportée par George Cary dans son livre posthume *The Medieval Ale - xander* (Oxford 1956)[1]. Comme le signalait Lida de Malkiel, dans sa monographie par ailleurs bien documentée, Cary oublie presque totalement la tradition littéraire sur Alexandre le Grand en Espagne, se bornant à évoquer quelques aspects généraux du *Libro d'Aleixandre*. L'histoire d'Alexandre, pourtant, est bien connue dans la Péninsule ibérique dès le XIII^e siècle, avec le *Poema de Fernán González*, et son écho arrive jusqu'à La Celestina, au seuil du XVI^e siècle, comme l'a démontré à cette même table ronde mon collègue Pedro Bádenas.

Le propos de cette communication est de compléter le panorama tracé par Lida de Malkiel en ce qui concerne la littérature catalane médiévale, où la tradition sur Alexandre le Grand se diffusa, comme c'est presque toujours le cas, depuis la France et l'Espagne. J'espère démontrer, pourtant, que les écrivains catalans médiévaux, loin de reproduire les schémas importés, donnent souvent un nouveau souffle à ce vieux thème, ce qui les rapproche à l'occasion de l'orbite allemande, avec son attitude moralisante, opposée au héros ou plus encore de la sphère italienne, caractérisée en général par une parodie de l'idéal chevaleresque d'Alexandre, typique de la tradition française et castillane, ce qui peut aller jusqu'à une violente antipathie, comme chez Pétrarque, qui concevait le héros grec comme l'antipode de son idéal d'*aequanimitas* stoïque.

La première référence à Alexandre le Grand dans la littérature catalane figure dans deux chroniques médiévales: celle de Bernat Desclot, écrite probablement de 1283 à 1288, et celle de Ramon Muntaner (début du XIV^e siècle) et, dans les deux cas, illustre l'héroïsme du roi catalan Pierre le Catholique, mort



1 «La leyenda de Alejandro en la literatura medieval [escrito a propósito de George Cary, *The Medieval Alexander*]», et «Datos para la leyenda de Alejandro en la Edad Media castellana», dans *Romance Philology* XV [1962], pp. 311-318 et 412-423.



tragiquement dans la bataille de Muret, en Languedoc, en 1213. Desclot, donc, dans un passage de sa *Chronique* qui, dans le meilleur manuscrit conservé, porte le titre significatif de *Libre del rei En Pere d'Aragó e dels seus antecessors passats*, c'est-à-dire, *Livre du roi Pierre d'Aragon et de ses prédécesseurs*, considère, non sans quelque exagération, le roi catalan comme un deuxième Alexandre en ce qui concerne l'art de la chevalerie et les conquêtes: «Lo rei En Pere d'Arago -dit Desclot- (...) fo lo segon Alexandri per cavallerie e per conquesta»[2]. Une cinquantaine d'années plus tard, le chroniqueur de l'expédition catalane en Grèce, Ramon Muntaner, évoquant la tragique mort de ce grand roi, va jusqu'à affirmer que, s'il avait vécu dix années de plus, il aurait été un deuxième Alexandre: «Que mort és aquell qui altre Alexandri fóra estat e·l món, si sol deu anys hagués més viscut»[3].

C'est du cercle littéraire du roi Pierre III le Cérémonieux (1335-1387) que proviennent les deux références suivantes à Alexandre le Grand, la seconde étant fort intéressante. La première, plus circonstancielle, se trouve dans un poème allégorique du poète Jaume March, de 350 octosyllabes, intitulé *Debat entre Honor i Delit*, c'est-à-dire, *Débat entre Honneur et Plaisir*, écrit en 1365, pendant le siège auquel le roi catalan avait soumis la ville de Morvedre, occupée par les troupes castillanes du roi Pierre I le Cruel. Dans un passage de ce long poème, où l'honneur et le plaisir, personnifiés, se lancent dans une aigre discussion sur leurs avantages respectifs, le premier avance comme argument de sa supériorité le fait que la vie de ses serviteurs ne s'achève pas avec leur mort, parce que sa renommée est éternelle, ainsi que le démontrent, affirme littéralement March, Alexandre le Grand, Jules César, Pompée, Charlemagne et Roland.

Le même roi catalan qui, dans sa poésie, se montre souvent sarcastique, presque comique pourrait-on dire, en opposition avec son caractère dur, violent, vindicatif et sanguinaire, fait une intéressante référence à Alexandre dans un contexte très éloigné de l'héroïsme qui caractérise d'ordinaire le grand conquérant grec. Le sévère monarque, contrarié par la décision de son fils, le futur roi Jean I, d'épouser Violant de Bar et non Marie, l'héritière du royaume de Sicile, lui dédia en novembre 1379 une mordante composition qui, dans sa deuxième strophe, contient cette curieuse référence à Apollonios de Tyr et à Alexandre le Grand:

«Axí ho dits Apoloni
largament en un dictat



[2] Bernat Desclot, *Crònica*, Col. Els Nostres Clàssics, Édition de M. Coll i Alentorn, Barcino, (Barcelona 1949-1951), vol. II, p. 7.

[3] Ramon Muntaner, *Crònica*, Col. Els Nostres Clàssics, Édition de J. M. Casacuberta et révision de M. Coll i Alentorn, Barcino, (Barcelona 1927-1942), vol. IV, p. 75.

on ho a ben declarat
e fi fa gran testimoni
Alexandre en vertat
no volg esser mullerat
pel valent de sent Celoni
que'n perdés tal heretat»[4]

(«Cela, Apollonios le disait déjà
longuement dans un texte,
où il déclarait sans ambages
-et Alexandre vraiment
le ratifiait-
qu'il ne voulait pas être marié
par le courageux de Saint Celoni
s'il devait perdre tel héritage»).

Il ne fait aucun doute, pourtant, que l'écrivain catalan qui se réfère le plus largement à la figure d'Alexandre le Grand est le génial Francesc Eiximenis (c. 1327 - 1409), un des auteurs les plus prolifiques du Moyen Âge catalan. Son oeuvre la plus ambitieuse est une sorte d'encyclopédie du bon chrétien, intitulée précisément *Lo Chresità*, c'est-à-dire, *Le Chrétien*, et dont les objectifs sont présentés clairement par Eiximenis au début du premier livre: «Dic que aquest llibre se apella *Cristià* per tal quant ací·s conté sumàriament tot lo fonament de cristianisme e tot ço qui·s pertany a hom qui segueixca vida cristiana ne qui en aquella desig profitar, ne en aquella senceramént sos dies finir» («Je dis que le titre de cette oeuvre est *Chrétien*, parce qu'elle contient toute la base du christianisme et tout ce qui concerne celui qui désire suivre la vie chrétienne, se réaliser et finir ses jours en elle»)[5]. Cette encyclopédie ne s'adresse pas à des gens cultivés mais à des personnes «simples et sans grandes lettres», comme le dit littéralement Eiximenis. Il s'agit d'un projet vraiment ambitieux que son auteur ne réussit à réaliser que partiellement. Selon son plan initial, *Le Chrétien* devait avoir treize livres, au fil desquels l'auteur se proposait de tracer un vaste panorama du dogme et de la morale du Christianisme. De ces treize livres, seuls quatre nous sont parvenus: le premier, le deuxième, le troisième et le douzième. Celui qui nous intéresse est le dernier, qui porte le sous-titre de «Regiment de



[4] J. M. Roca, «Johan I d'Aragó», dans *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XI (1929), p. 423.
[5] Cf. P. Martí de Barcelona, «Fra Francesc Eiximenis, O. M. (1340? - 1409?)», dans *Estudis Franciscans*, XII (1928), p. 448.



prínceps i comunitats» («Gouvernement de princes et de communautés»), un notable traité politique constitué de 907 chapitres divisés en huit sections. Eiximenis en commença la rédaction à Valence, en 1385, et, un an plus tard, en 1386, le livre était presque fini, même si, en 1391, il y introduisit quelques interpolations. Il est dédié à Alphonse, comte de Dénia et de Ribagorça et marquis de Villena, mort en 1412.

Dans cet ouvrage, Alexandre le Grand est cité plus de vingt fois comme exemple à suivre ou à éviter à propos de toutes les facettes du comportement du prince idéal. Ce qui est vraiment intéressant, c'est qu'Eiximenis ne circonscrit pas ses observations au cadre de l'idéal héroïque, comme le font la plupart des auteurs castillans et français, mais s'attache à des aspects absolument ignorés comme le vêtement ou la nourriture, par exemple. En outre, Alexandre n'est pas toujours un exemple édifiant, comme c'est le cas d'habitude chez les écrivains castillans (à l'exception quasi unique de Pedro de Burgos, secrétaire du marquis de Santillana, dans son *Triunfo del Marqués*): Eiximenis est souvent critique vis-à-vis du grand héros grec, voire presque hostile, une attitude qui se rapproche de celle de Pétrarque. En voici quelques exemples:

Alexandre le Grand, selon Eiximenis, savait s'entourer des plus habiles soldats ainsi que des meilleurs philosophes et c'était grâce à leur appui et à leurs conseils qu'il vainquait dans toutes les batailles, «parce que -dit littéralement Eiximenis- il confiait toujours la défense des premières lignes de son armée à des chevaliers qui comprenaient bien ce qu'est une bataille, ainsi qu'à des philosophes et à des hommes d'âge et aux plus ingénieux qu'il trouvait dans tout le monde» («car comanava sa deventera tostemps a cavallers qui sabien què era batalla, e a philòsophs e a hòmens antics e als plus industriosos que trobava al món»)[6]. Aussi n'est-on pas surpris d'apprendre qu'à quelqu'un qui lui demandait s'il préférait comme successeur son frère ou son fils, il répondit qu'il n'avait pas de préférences particulières et recommanda que l'on choisisse le plus capable («Llegim encara d'aquell gran emperador Alexandre que, com agués fill e frare e li demanassen en la fi qui volia que fos emperador, respòs que faessen emperador lo millor qui fos entre ells e no volch ennomenar fill ne frare»)[7].

Alexandre était aussi, toujours selon Eiximenis, un exemple de justice. Un jour où un désaccord l'opposait à ses vassaux, il avait sollicité l'avis de sages



[6] Francesc Eiximenis, *Dotzè llibre del Crestià*, II, Col·legi Universitari de Girona & Diputació de Girona, (Girona 1986-1987), vol. I, chap. 656, p. 459. Dans un autre passage, Eiximenis insiste sur le fait qu'Alexandre tenait dans une large mesure sa sagesse de son maître Aristote (cf. *Ibid*., vol. I, chap. 499, p. 76).

[7] *Ibid*., vol. I, chap. 474, p. 16.

et, voyant que la sentence rendue lui était défavorable, il remercia à Dieu d'avoir des juges si impartiaux qui ne se laissaient pas emporter par la tromperie ou par la peur («-O, grans gràcies fas a Déu, qui m'à dat jutges qui més amen justícia que frau ne engan, e qui per paor de mi no han lexada la justícia!»)[8]. Pour cette même raison, il haïssait les flatteurs, qui le craignaient au point qu'ils avaient grand soin de ne jamais s'approcher de lui.[9]

Sa bonté envers ses vassaux et même envers ses ennemis était aussi proverbiale. Eiximenis raconte, par exemple, qu'à une certaine occasion Alexandre, voyant qu'un de ses chevaliers grelottait de froid, lui céda son siège près du feu («com veés un cavaller aprés si defallir de fret, soptosament devallà de sa cadira qui estava davant lo foch e y posà lo dit cavaller e l'escalfà ab los altres fins fo bé revengut»)[10], qu'il traitait la femme et la fille de son ennemi Darius comme il l'aurait fait de sa mère et de ses sœurs («les tractà axí honorablement com si fossin mare o germanes sues»), et même qu'il pleura à l'enterrement de Darios («e plorà molt en la sua sepultura»)[11].

Mais il ne faut pas oublier qu'avec Eiximenis, comme nous l'avons déjà signalé, Alexandre apparaît souvent dans des contextes absolument inhabituels. Ainsi, dans un passage tout à fait comique, Alexandre est présenté comme un exemple de continence en ce qui concerne la nourriture et la boisson, recommandant aux princes de ne se référer jamais aux produits qui entrent dans la cuisine, parce que parler de nourriture est signe de gourmandise («gran senya de golosia és volenter parlar de menjar»)[12].

Eiximenis, pourtant, nous l'avons vu, n'est pas toujours favorable au grand héros grec. Ses défauts sont aussi importants que ses qualités. Dans un chapitre intitulé «Pourquoi les grands seigneurs doivent se garder de l'avarice», il reconnaît qu'Alexandre, tout en étant un exemple de libéralité et en préférant toujours l'honneur et la gloire aux richesses, était plein de grands vices («era ple de molts grans vicis»)[13].

Ainsi parfois, il était incapable de contrôler ses excès de rage et, en une occasion, dit Eiximenis, il tua Parmenion, un de ses meilleurs amis («Parmenio fo especial amich de l'emperador Alexandre, grech, emperò Alexandre l'aucís»)[14]. De même façon, un autre personnage célèbre de l'antiquité, l'empe-



[8] *Ibid*., vol. I, chap. 592, p. 284.
[9] *Ibid*., vol. II, chap. 757, p. 186.
[10] *Ibid*., vol. I, chap. 628, pp. 386-387.
[11] *Ibid*., vol. I, chap. 629, p. 389.
[12] *Ibid*., vol. I, chap. 526, p. 136.
[13] *Ibid*., vol. I, chap. 639, p. 414.
[14] *Ibid*., vol. I, chap. 581, p. 263.



reur Constantin, rétorqua à quelqu'un qui louait Alexandre que tout ce qu'il donnait aux autres, il l'avait acquis par le vol et l'assassinat («per tal quant tot ço que donava, robava e tolia primerament»)[15].

Dans le domaine religieux le comportement d'Alexandre était aussi blâmable. Il péchait souvent par insolence, en se faisant appeler fils de Dieu («lo gran Alexandre [caigué] en oradura que·s féu apellar fill de Déu»)[16], et, une fois, il osa faire un sacrifice en l'honneur de son dieu dans le temple du Dieu de Jérusalem, ce qui lui valut la mort des mains de son serviteur Antipater, qui l'empoisonna («Ítem legim que Alexandri, lo gran emperador de Macedònia, sacrificà al seu déu en lo temple de Déu en Jherusalem; per la qual cosa aprés fo entuxegat ab verí per un seu servidor, Antipater, e perdé sa vida e l'emperi per si e per als seus a empertostemps»)[17].

La prochaine étape dans cette quête des traces de la tradition autour Alexandre dans la littérature catalane médiévale est une pièce allégorique du poète Arnau March (début du XVe siècle), comme celle de Jaume March déjà évoqué dont il était vraisemblablement le neveu, intitulé *Cançó d'amor tençonada*. March y dramatise les affections et les conflits sentimentaux à partir d'un débat entre le Sens («Seny») et le Coeur («Cor»). De nouveau, la tradition catalane s'éloigne de la tradition castillane en présentant Alexandre comme l'un des plus célèbres amoureux du passé:

«Bé haj'ergull, qui féch valer Tristany,
e Lançalot e·l rey Alexandrí,
de Galéot l'alt príncep atressí,
Palomidés, Brunor e·s Agravany!
Agamanon fonch dels grechs capità,
conqueridor de tots los grans troyans.
Si, donchs, ergull migençant dones, fa
valer a me, molts d'altres son abans!».[18]

(«Béni soit l'orgueil qui fit valoir Tristan
et Lancelot, et le roi Alexandre,
et aussi le haut prince Galeot,
Palamède, Brunehort et Agravain!

[15] *Ibid*., vol. I, chap. 647, p. 437.
[16] *Ibid*., vol. II, chap. 868, p. 447.
[17] *Ibid*., vol. I, chap. 487, pp. 45-46.
[18] A. Pagès, Les *"coblas" ou les poésies lyriques provenço-catalanes de Jacme, Pere et Arnau March*, Bibliothèque Méridionale XXVI, É. Privat & C°, (Toulouse 1949), v. 49-54, p. 115.

Agamemnon fut le capitaine des Grecs,
le vainqueur de tous les grands Troyens.
Si donc l'orgueil, grâce aux dames, me fait valoir,
il y en a eu beaucoup d'autres avant moi!»).

Les autres auteurs qui, durant le XV^{e} siècle - c'est-à-dire, sous le règne d'Alphonse le Magnanime (1418-1458) et de Jean II (1458-1479)-, font allusion à Alexandre le Grand n'offrent rien de nouveau par rapport à leurs prédécesseurs. Loin de la richesse de nuances qu'offre ce personnage dans l'œuvre de Francesc Eiximenis, par exemple, chez tous ces derniers, Alexandre est toujours un exemple de force et d'héroïsme. Ainsi, Lleonard de Sors, dans son éloge du noble Alphonse de Cardona, présente celui-ci comme le fils de Dante en sagesse, le petit-fils de César en clémence, le frère d'Hector en hardiesse et comme semblable à Alexandre en force. Un ensemble de lieux communs qui se répètent, par exemple, dans l'éloge d'Alphonse le Magnanime, la seule oeuvre du notaire de Valence Dionís Guiot, qui nous soit parvenue et qui célèbre dans les vers suivants le projet de croisade conçu par ce roi, peu après la chute de Constantinople, un projet jamais réalisé et qui devait le conduire jusqu'à Jérusalem:

«...jamés Alexandres
en aquest món no obtenc tals fets ni fama
com haurà leis, que lo sacrat Vicari
en breu metrà on Jesús pres mort aspra»[19]

(«...jamais Alexandre
dans ce monde n'a obtenu par ses exploits la renommée
qu'obtiendra Alphonse, qui bientôt portera le sacré Vicaire (le Pape)
là où Jésus souffrit une terrible mort»).

Enfin, Ramon de Cardona, au milieu du XV^{e} siècle, fait allusion au grand héros grec pour exprimer l'état d'exaltation produite par l'amour qu'il éprouve, malgré sa condition de prêtre, pour une belle dame dont nous ignorons le nom et que le poète appelle toujours avec le «senhal» de «Cors magnifics», c'est à dire «Corps magnifique». Dans une des deux chansons amoureuses qui nous sont parvenues, il manifeste sa grande satisfaction, affirmant qu'il est plus riche que le puissant Alexandre («mais ric que·l potents Alexandre») et qu'il vit heureux et chaste («joiós e cast») parce qu'il est fidèle à sa belle maîtresse («bella mestresse»).[20]



[19] M. de Riquer, «Poesía catalana en elogio de Alfonso el Magnánimo», dans *Saggi e ricerche in memoria di Ettore li Gotti*, (Palermo 1962), vol. III, pp. 97-103, vs. 42-45.
[20] M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, Ariel, (Barcelona 1980), vol. III, p. 70.



Nous ne saurions clore cette communication sans une référence à l'unique *Vie d'Alexandre* en langue catalane qui nous soit parvenue, *l'Història d'Alexandre*, de Lluís de Fenollet i Malferit, publiée à Barcelone le 16 juillet 1481 et presque méconnue.[21] Il ne s'agit pas d'un texte original mais d'une traduction en catalan de la fameuse *Vie d'Alexandre* rédigée en toscan par Pier Candido Decembrio et publiée à Milan le 21 avril 1438. Comme l'on sait, Decembrio avait, pour sa part, utilisé comme base pour son texte la version latine de Quinto Curcio Rufo. Il ne faut pas oublier, pourtant, que le texte original de Rufus lui était arrivé mutilé, comme l'attestent l'absence des livres I et II ainsi que des lacunes dans le corps du texte. Decembrio supplée à ces lacunes à l'aide de fragments empruntés, comme lui-même l'indique, à Plutarque et y ajoute une comparaison entre Alexandre et Jules César. Néanmoins, Decembrio laisse telle quelle la lacune la plus importante, celle des livres I et II, et c'est justement là où le texte de Lluís de Fenollet est vraiment original.

Effectivement, à la différence d'autres traducteurs de Decembrio, comme Alfonso de Liñán, auteur d'une belle traduction libre de la *Vie d'Aléxandre* en castillan, à partir du IIIème livre, Fenollet fait une traduction absolument littérale -un calque, dit J. Rubió i Balaguer-[22] du texte de Decembrio. Du point de vue du lexique, on observe une tendance à l'utilisation de mots de la même racine étymologique que ceux de Decembrio, ce qui n'est pas trop difficile puisque le toscan et le catalan présentent des similitudes notables. En ce qui concerne la syntaxe, les affinités sont aussi remarquables, dans la mesure où Fenollet respecte au maximum l'ordonnance syntaxique du texte original, qui n'est autre que la syntaxe latinisante propre à Decembrio. Fenollet, pourtant, avant de donner son oeuvre à l'imprimerie, n'oublie pas de confronter son texte, comme il le signale lui-même à la fin du dernier chapitre, avec la traduction latine, toscane, castillane et d'autres non spécifiées de *l'Histoire d'Alexandre* («ara ab lo dit latí, toscà o encara castella e altres llengües diligentment corregida») (f. 209 v.).

Face à cette servilité, la version des deux premiers livres, qui occupent les feuillets 11 r - 19 v., est vraiment intéressante du point de vue littéraire. Ici, la source de base est à nouveau Plutarque, comme l'indique Fenollet au début de son oeuvre: «La vie du roi Alexandre écrite par ce très singulier Plutarque jusque là où Quintus Curcius Ruffus commence» («La vida del Rey Alexandre scrita per aquell singularíssim hystorial Plutarco fins en aquella part on lo Quinto



[21] L'auteur de ce travail tient à remercier Claudi Benlloch pour toutes les informations fournies autour de *l'Histoire d'Alexandre* de Lluís de Fenollet.

[22] J. Rubió i Balaguer, *Història de la literatura catalana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, (Montserrat 1984), vol. I, p. 368.

Curcio Rufo començа»). Dans ces chapitres, donc, Fenollet révèle tous ses talents d'écrivain. D'abord, à la différence de Plutarque, il divise son texte en chapitres, précédés d'une brève introduction, et s'éloigne du schéma rigide imposé dans le reste de son oeuvre par Decembrio. Généralement, Fenollet abrège le texte de Plutarque sans perdre une seule occasion, pourtant, d'introduire, le cas échéant, des commentaires personnels, qui enrichissent notablement son récit. Tel est le cas, par exemple, de ses commentaires à propos de la figure de Lysimaque, le deuxième précepteur d'Alexandre après Léonidas, qui n'avait d'autre attrait que de s'être donné à lui-même le nom de Phénix, à Alexandre celui d'Aquilles, et à Philippe celui de Pelée. De ce fait, ajoute Fenollet, Lysimaque occupa une place privilégiée à la cour et le roi l'avait en grande estime (f. 13 v).

Il s'agit, en somme, d'une version belle et élégante, comme le dit le grand philologue espagnol Martí de Riquer, une des meilleures de notre humanisme[23], et si elle n'a pas encore retenu l'intérêt de la critique, qui ne s'est penchée sur elle que partiellement[24], elle constitue indubitablement l'exemple le plus original, à côté de l'œuvre de Francesc Eiximenis, de la renommée de la figure historique d'Alexandre le Grand dans la littérature médiévale catalane.

[23] M. de Riquer, *L'humanisme català* (1388 - 1494), Barcino, (Barcelona 1943), p. 76.

[24] On peut voir, par exemple, A. Moll, «Pier Candido Decembrio y España: estado de la cuestión», dans *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, (Segovia, 5-19 octobre 1987), Universidad de Alcalá, (Alcalá de Henares, 1992), vol. II, pp. 468-470.



Η «ΗΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ» («ΑΛΕΞΑΝΔΡΊΑ») ΣΤΗ ΒΟΥΛΓΑΡΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ Η ΙΔΕΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΤΗ

Kyril Topalov
Veska Berova Topalova

Από τις πρώτες κιόλας μεταφράσεις της στα βουλγαρικά (10ος αιώνας), «Η Ηστορία του Μεγάλου Αλεξάνδρου» (γνωστή σαν «Αλεξανδρία») αποκτά χαρακτήρα λογοτεχνικού φαινομένου, που μεταφέρει στο Σλαβικό Μεσαίωνα τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του ελληνιστικού μυθιστορήματος. Η «Αλεξανδρία» εισέρχεται στη μεσαιωνική βουλγαρική λογοτεχνία μέσω δύο μεταφράσεων. Κατά το 10ο αιώνα, εμφανίζεται η Χρονογραφική «Αλεξανδρία», η οποία είναι γνωστή σε δύο παραλλαγές, ελληνική και ρουμανική, και μεταξύ 13ου-14ου αι. η σερβική «Αλεξανδρία». Είναι ενδιαφέρουσα η τύχη του συγκεκριμένου βιβλίου, που αποκτά μορφή μυθιστορήματος ριζωμένο σε μια παράδοση της αρχαιότητας, για να συνεχίσει το βίο του εκ νέου σαν παράδοση σε όλο τον Ανατολικό κόσμο.

Κατά το βούλγαρο επιστήμονα καθ. Λ. Μίλετιτς, η «Αλεξανδρία» μεταφράστηκε πρώτα από τα ελληνικά στα παλαιά βουλγαρικά και κατόπιν στα σερβικά και ρωσικά. Ήδη τον 10ο αι., στους χρόνους του τσάρου Συμεών, υπήρχε μετάφραση της «Αλεξανδρίας», καταχωρισμένη στα «Χρονικά» του Ιωάννη Μαλάλα. Με το μυθιστόρημα αυτό, η μορφή του Αλεξάνδρου του Μακεδόνα μετατρέπεται σε μορφή ανδρείας και πρότυπο μίμησης. Ήδη από το 1337, στο εγκώμιο για τον Ιβάν Αλεξάνδαρ, ο τσάρος συγκρίνεται με τον Αλέξανδρο στην πολεμική γενναιότητα και δόξα. Στην Εθνική Βιβλιοθήκη « Άγιοι Κύριλλος και Μεθόδιος», στη Σόφια, φυλάσσονται κάποια χειρόγραφα αντίγραφα: μια εικονογραφημένη «Αλεξανδρία» με πολλές σερβικές λέξεις και εκφράσεις του 15ου αι., μία σερβική και μια μεσαιωνική βουλγαρική διασκευή του 16ου αι., κ.ά. Σε συλλογή («Δαμασκίν») του παπα Πούντσο από το 1796 ανακαλύπτεται μια διασκευή του μέρους της «Αλεξανδρίας «Διήγηση για τον Αλέξανδρο τον Μακεδόνα», η οποία αποτελεί επεξεργασμένη μορφή ενός από τα πιο ενδιαφέροντα σημεία του μυθιστορήματος, δηλαδή εκείνο που πραγματεύεται το θάνατο του Αλεξάνδρου. Το κείμενο θυμίζει δημοτικό παραμύθι, ακούγεται ευχάριστα και είναι εύλη-

πτο στον αναγνώστη εκείνης της εποχής.

Το ενδιαφέρον για την «Αλεξανδρία» δεν παύει ούτε στη διάρκεια του Βουλγαρικού Διαφωτισμού και της Βουλγαρικής Αναγέννησης (18ος-19ος αι.). Από το 1810 ως το 1843 είναι γνωστά 15 χειρόγραφα που παραδίδουν το συγκεκριμένο μυθιστόρημα. Είναι δομημένα σύμφωνα με τη ρουμανική παραλλαγή και αποτελούν πέντε διαφορετικές μεταφράσεις. Ο καθ. Λ. Μίλετιτς δημοσιεύει το 1936 στο περιοδικό «Μπάλγαρσκι σταρινί», τ. 13, μια βουλγαρική «Αλεξανδρία» του 1890 γραμμένη από τον Πάβελ Χαδζικιριάκοβ από το Καλόφερ, συνοδεύοντάς τη με εκτενή φωνητική και συντακτική ανάλυση του έργου. Το κείμενο μεταδίδεται με φωνητική ορθογραφία και αποτελεί αρκετά ελεύθερη μετάφραση από τα ρουμανικά με πολλές περιφραστικές εκφράσεις.

Το 1844, η «Αλεξανδρία» εμφανίζεται για πρώτη φορά σαν βιβλίο, τυπωμένο στο τυπογραφικό εργαστήριο του Πριγκιπάτου Σερβίας στο Βελιγράδι, ως μετάφραση της γνωστής ελληνικής παραλλαγής «Φυλλάδα του Μεγάλου Αλεξάνδρου». Τη μετάφραση έκανε ο δάσκαλος του Καλόφερ Χρίστο Προτοπόποβιτς. Η δεύτερη τυπωμένη έκδοση πραγματοποιείται το 1851 στην Κωνσταντινούπολη και η τρίτη το 1867 στο Βουκουρέστι. Το 1870 κυκλοφορεί μια ακόμη έκδοση στην Κωνσταντινούπολη, και το 1905 στη Σόφια, σε επιμέλεια του Ιβάν Κ. Μποζίνοβ. Ο μεγάλος αριθμός των συνδρομητών που αναφέρονται στην έκδοση του 1844, φανερώνει το εξαιρετικό ενδιαφέρον των αναγνωστών ειδικά για την «Αλεξανδρία», μα πρωτίστως και για όλα τα παρόμοια βιβλία, τα οποία περιέχουν την ιδέα για την απελευθέρωση του ανθρώπινου πνεύματος και για υπεράσπιση των συνόρων, της ελευθερίας, της πίστης, της αξιοπρέπειας, κλπ. Ο βούλγαρος συγγραφέας του 18ου και 19ου αι. είναι δημιουργός με αυτοπεποίθηση, βρίσκεται ήδη μακριά από τον ταπεινό παλαιό βούλγαρο λογοτέχνη. Γι' αυτό το λόγο, κατά τη διάρκεια του Βουλγαρικού Διαφωτισμού, βιβλία όπως αυτό γίνονται δεκτά με ιδιαίτερη θέρμη και με αυξημένο ενδιαφέρον εκ μέρους των αναγνωστών, ένα ενδιαφέρον που δεν μειώθηκε ούτε κατά τα νεότερα χρόνια. Το 1975, στη σειρά «Παγκόσμια κλασικά έργα» εκδίδεται ο τόμος «Αρχαία μυθιστορήματα», που περιέχει τη μετάφραση της παλαιότερης παραλλαγής του «Βίου του Αλεξάνδρου του Μακεδόνος» του Ψευδοκαλλισθένη, σε μετάφραση του Μπόγκδαν Μπόγκδανοβ, και το 1994 στη σειρά «Παγκόσμια έργα σε μετάφραση» δημοσιεύεται η Χρονογραφική διασκευή του μυθιστορήματος, σε μετάφραση της Αντοανέτα Ντέλεβα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι πολυάριθμες πιο λεπτομερείς και πιο εκλαϊκευτικές μυθιστοριογραφικές παραλλαγές της ιστορίας του Αλεξάνδρου του Μακεδόνα και της εποχής του. Το 1886 εκδίδεται στα βουλγαρικά μία βιογραφία του μεγάλου βασιλέα -έργο του Πλουτάρχου-, και το 1888



μεταφράζεται το έργο «Ο βίος του Αλεξάνδρου και οι άθλοι του», προορισμένο για σχολική χρήση. Στο «Περιοδίτσεσκο σπισάνιε», τ. 65 δημοσιεύεται «Η εκστρατεία του Αλεξάνδρου του Μεγάλου προς το Δούναβη» του Γ. Ι. Κατσάροβ, έργο που κυκλοφορεί και σε ένα πολύ μικρό ανάτυπο των δέκα σελίδων το 1904. Πρόσφατα εκδόθηκε το μυθιστόρημα του Ιβάν Μπόγκδανοβ «Αλέξανδρος ο Μακεδών» (1988). Ο Αλέξανδρος είναι ο κεντρικός ήρωας και του τελευταίου μυθιστορήματος του γνωστού Βούλγαρου συγγραφέα ιστορικής πεζογραφίας Στέφαν Ντίτσεβ (1994). Οι εκδόσεις αυτές καθιστούν την «Αλεξανδρία» βασική πηγή γνώσεων του ευρύτερου αναγνωστικού κοινού για το κλασικό κόσμο.

Το μυθιστόρημα για τον Αλέξανδρο εμφανίζεται κατά την ελληνιστική περίοδο, όπως ξέρουμε, σαν ερμηνεία ιστορικών μονογραφιών και συλλογών από υπάρχουσες επιστολές του Αλεξάνδρου και των οικείων του. Έτσι, διαμορφώνεται ένα πλέγμα ιστορικών διηγήσεων διανθισμένων με λογοτεχνικά, λαογραφικά, φανταστικά και περιπετειώδη μοτίβα. Τα λογοτεχνικά χαρακτηριστικά της εποχής, κατά την οποία εμφανίζονται οι διάφορες παραλλαγές του μυθιστορήματος, επιβάλλουν και τα διάφορα χαρακτηριστικά του είδους του. Ως γνωστόν, το βιβλίο για τον Αλέξανδρο ορίζεται από κάποιους ερευνητές ως το πρώτο ιστορικό μυθιστόρημα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Σε άλλες μεταφράσεις επικρατούν τα λαογραφικά ανεκδοτολογικά στοιχεία και σε άλλες τα φανταστικά και περιπετειώδη. Μέχρι σήμερα, ωστόσο, δεν είναι δυνατόν να καθοριστεί ακριβώς το είδος αυτού του εξαιρετικά προσαρμοστικού βιβλίου. Ο καθ. Μπόγκδαν Μπόγκδανοβ εξετάζει την ιστορία του σαν εξέλιξη από τη μορφή του μυθιστορήματος σ' εκείνη του λαϊκού αναγνώσματος. Στη διάρκεια αυτής της εξελικτικής πορείας του, το έργο εμπλουτίζεται και με τα στοιχεία εκείνα, που προσθέτουν στην μορφή του Αλέξανδρου τα λογοτεχνικά και φολκλορικά χαρακτηριστικά του υπερασπιστή των συνόρων.

Η παραλλαγή που πλησιάζει περισσότερο τις παλαιές ελληνικές διασκευές είναι η λεγόμενη «Χρονογραφική Αλεξανδρία». Παρά τη μυθιστορηματική του υπόσταση, το έργο αυτό, κατά το Σλαβικό Μεσαίωνα, θεωρείτο ιστορικό ανάγνωσμα με ενδιαφέρουσες γεωγραφικές και εθνογραφικές περιγραφές. Επιπλέον, ευδιάκριτα είναι τα στοιχεία του «Λαϊκού βιβλίου» και της περιπέτειας. Το στοιχείο της περιπέτειας επικρατεί στη λεγόμενη «Σερβική Αλεξανδρία», ένα διασκεδαστικό διδακτικό μεσαιωνικό μυθιστόρημα, η λογοτεχνική διάσταση του οποίου υπερέχει της ιστοριογραφικής, εφ' όσον εμπεριέχει περισσότερη πεζογραφία, καθώς και ποίηση, διανθισμένη με παραστατικούς διαλόγους και συναρπαστικές φανταστικές διηγήσεις. Σε αντίθεση με την «Χρονογραφική Αλεξανδρία», εδώ εκφράζεται έντονα η λεγόμενη χριστιανική τάση: ο Αλέξανδρος παρουσιάζεται ως ιερο-

κήρυκας και υπερασπιστής της πίστης στον Θεό. Κεντρική θέση παίρνει η προφητεία: ολόκληρη η ζωή του Αλέξανδρου, από τη γέννηση ως το θάνατό του, έχει προφητευτεί. Το θέμα για τον μοιραίο προορισμό του κεντρικού ήρωα στη «Χρονογραφική Αλεξανδρία» θίγεται ελάχιστα. Όλα τα μοτίβα του έργου, υπάρχουν κατά κάποιο τρόπο και στο μυθιστόρημα του Ψευδοκαλλισθένη. Αυτά όμως που αποτελούν πρωτότυπα στοιχεία στη «Σερβική Αλεξανδρία» είναι το ερωτικό θέμα (η αγάπη μεταξύ του Αλέξανδρου και της Ροξάνης), καθώς και το μοτίβο για το πιστό περιβάλλον του Αλέξανδρου, ένα μοτίβο που προαναγγέλλει το ιπποτικό μυθιστόρημα. Η υπόθεση των δύο παραλλαγών σχηματίζεται κυρίως με λαογραφικά μοτίβα (η στείρωση της βασίλισσας Ολυμπιάδας και η μαντεία για την εξαιρετική τύχη του γεννημένου αργότερα παιδιού). Το «χριστιανικό» μοτίβο υπάρχει και διαμέσου της ιδέας για τον θνήσκοντα και αναστάντα με νέα μορφή Θεό, πού βέβαια έχει την αρχή του ακόμα στην αρχαιότητα. Έτσι με κάποια λαογραφικά επεισόδια στη «Σερβική Αλεξανδρία» τονίζεται το φανταστικό στοιχείο, ενώ στη «Χρονογραφική Αλεξανδρία» συναντάμε εγκυκλοπαιδικά διηγήματα για τη δυνατότητα ανακάλυψης - πράγμα, που επιμαρτυρεί τα πολυσύνθετα πολιτιστικά και λογοτεχνικά ενδιαφέροντα των Βουλγάρων κατά την περίοδο της Πρώτης Βουλγαρικής βασιλείας, όταν εμφανίζεται αυτή η μετάφραση. Στις μεταγενέστερες μεταφράσεις του 18ου και του 19ου αι. αυξάνουν τα «χριστιανικά» στοιχεία και το διήγημα εκσυγχρονίζεται: οι Πέρσες ταυτίζονται με τους Τούρκους, ο Αλέξανδρος εμφανίζεται σαν τσάρος της Μόσχας, αναπτύσσεται ο μύθος για το υπερασπιστή και απελευθερωτή παππού Ιβάν, η Αρχαία Μακεδονία παρουσιάζεται ως δήθεν μέρους του σλαβικού κόσμου κ.ά.). Τα λαογραφικά επεισόδια διευκολύνουν την υιοθέτηση του μυθιστορήματος.

Όπως φαίνεται, η υιοθέτηση και η διάδοση της «Αλεξανδρίας» μεταξύ των Σλάβων στα Βαλκάνια και ιδιαίτερα μεταξύ των Βουλγάρων κατά το Μεσαίωνα και την περίοδο του Διαφωτισμού, ανταποκρίνονται στα χαρακτηριστικά του πανευρωπαϊκού μοντέλου προσχώρησης στις επιτεύξεις του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Η βαλκανική υιοθέτηση δείχνει και κάποια ιδιαίτερα γνωρίσματα, που οφείλονται στη γειτνίαση και στις ιστορικά εξαρτημένες σχέσεις των βαλκανικών πολιτισμών με τη βυζαντινή παράδοση, νοούμενη ως γέφυρα ανάμεσα στην αρχαιότητα και στο νέο ευρωπαϊκό πολιτισμό.



IL TEMA DI ALESSANDRO NELLA POESIA CASTIGLIANA MEDIEVALE

Pedro Bádenas de la Peña

Fonti e autori

Nel XIII secolo l'uso della lingua vernacolare, la lingua romanza castigliana, si conferma definitivamente come il veicolo dell'espressione letteraria. Già un secolo e mezzo prima, con la letteratura epica castigliana – attraverso l'arte giullaresca (*mester de juglaría*), la scuola poetica propria dei giullari o menestrelli – il castigliano si emancipa come lingua romanica peninsolare. Sin dagli inizi del XIII secolo, la scuola erudita – conosciuta come l'arte di clero (*mester de clerecía*), perché al clero appartengono gli uomini di lettere – non si limita ai temi locali e religiosi tradizionali, ma riadatta in Castiglia i grandi temi della letteratura europea dell'epoca. L'epica castigliana, anche se in parte ancora dipendente da fonti e modelli francesi, e con un'originalità tutta sua nel trattare le prodezze di personaggi storici quali il Cid, il conte Fernán-González, gli infanti di Lara, etc., cede ora il passo a personaggi e temi universali radicati nell' Antichità, come Apollonio, Alessandro o la storia di Troia. Se l'opera più antica del *mester* di clero é una variante della leggenda di Apollonio da Tiana che, grazie alle versioni latine (la *Historia Apolonii regis Tyri e le Gesta Apolonii*) si diffuse nell'Europa occidentale medievale, il Libro di Alexandre é indubbiamente il poema più esteso e tecnicamente complesso della poesia medievale castigliana. Paragonato alla grande diffusione della leggenda di Alessandro Magno nel panorama medievale europeo, il lungo poema castigliano composto in "cuaderna via" (strofe di quattro versi alessandrini – 14 sillabe in due emistichi perfettamente uguali, con cesura al centro e monorima) appariva in qualche modo isolato, lontano dalla figura del condottiero macedone descritto nella letteratura francese, ad esempio. Nonostante ciò, il contributo arabo (García Gómez) riuscí a completare l'interpretazione di questa perla della nostra poesia medievale. Oltre alla versione andalusa della storia di *Dulcarnain* (Alessandro), ci fu in Spagna anche una letteratura tardiva aljamiada [cioé in lingua spagnola scritta in caratteri arabi]. D'altra parte, nella *Grande e General Estoria* di Alfonso X (ultimo terzo del XIII secolo) appaiono vari capitoli dedicati ad Alessandro, scaturiti da diverse possibili fonti: una versione delle *Gesta Alexandri Magni imperatoris*

(conservata nel manoscritto 9783 della Biblioteca Nazionale di Madrid); lo *Speculum Historiale* di Vincent de Beauvais, che per Alessandro segue un'epitome della traduzione latina di Julio Valerio, e infine alcune versioni arabe che circolavano in Spagna (Rubio). In effetti, per la letteratura medievale spagnola risulta imprescindibile tener conto della produzione andalusa. Per esempio, le lettere di Alessandro a sua madre, che nel codice leonese (ms V-5, n. 10, Biblioteca Nazionale, Madrid) sono aggiunte al poema, provengono sicuramente dai libri arabi di massime o dalla leggenda stessa in versione orientale.

L'autore – tuttora incerto – del poema di *Alexandre* fu certamente un grande erudito. Cita Omero per l'episodio sulla guerra di Troia, ciò che indica una conoscenza diretta del compendio latino dell'*Iliade* attribuito allo pseudo-Pindaro tebano; conosce Ovidio, la lettera apocrifa di Alessandro ad Aristotele e Quinto Curcio – senza dubbio tramite de Châtillon. Comunque sia, le fonti principali del castigliano *Alexandre* sono latino-francesi, specialmente il poema latino *Alexandreis* della fine del XII secolo scritto da Gautier de Châtillon, che riprende l'eco lontana, tra storia e fantasia, di Quinto Curcio, e *Le Roman d'Alexandre* di Lambert le Tort. L'erudizione del chierico-poeta castigliano considera, tra le altre fonti, anche le *Etimologie* di San Isidoro di Siviglia, la *Historia de Preliis* dell'arciprete Leon, e la *Crònaca Troiana* di Guido da Colonna. L'impiego di un tale numero di fonti sottintende la grande preoccupazione dell'autore dell'*Alexandre* di offrire ai suoi lettori un prodotto esaustivo, completo di tutti i dettagli. Ne risulta un'opera molto vasta (il testo ricostruito é composto di 2.675 strofe (circa 10.700 versi), ma niente affatto eterogenea e sconnessa come ci si aspetterebbe considerando il gran numero di fonti. É invece un'opera complessa ma coerente, dotata di una perfetta unità.

I problemi del testo e del suo autore sono tali e tanti che non posso trattarli in questa sede, ma rimando alla nutrita bibliografia sul *Libro di Alessandro* e, in particolare, a quella prodotta dagli editori spagnoli più recenti (M. Marín e J. Cañas). Ricordo soltanto che disponiamo di due manoscritti: uno, della fine del XIII-inizi del XIV secolo, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Madrid (V-5, n. 10) – designato con la sigla O in quanto proveniente dalla biblioteca del duca di Osuna – e l'altro, del XV secolo, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi (ms espagnol 488), designato ms. P. Il primo fu copiato a Leon da Frate Lorenzo di Astorga, mentre il secondo é attribuito dal copista a Gonzalo di Berceo, il grande poeta medievale religioso del XIII secolo e rappresentante massimo del "mester de clerecía".

Struttura ciclica e unità dell'opera

Il *Libro de Alexandre* é concepito come un ciclo di avventure vissute e, a volte, sofferte dall'eroe. La struttura narrativa parte da zero, dalla non-esisten-



za del protagonista nel mondo, la cui vita evolve attraverso una serie di eventi minuziosamente descritti per concludersi di nuovo nel nulla, con la scomparsa dell'eroe dal mondo dei vivi.

In effetti, con questa tecnica, si mette in evidenza l'aspetto cristiano del tema di Alessandro: la vita e le sorprendenti peripezie dell'eroe derivano da Dio. La vita e le prodezze di Alessandro nascono dal nulla, attraversano una serie di tappe e si concludono ritornando nel nulla. La differenza tra le due realtà, quella dell'eroe e quella del mondo, risiede nel fatto che mentre gli eventi vissuti da Alessandro persistono nella memoria dei popoli, quelli "vissuti" o trascorsi nel mondo rimangono solo nell'opera del suo Creatore. Nella composizione del poema questa configurazione ciclica é rappresentata da due fasi fondamentali: al principio della vita di Alessandro, la Natura annuncia la nascita dell'eroe con dei prodigi (strofe 8-11); alla fine della sua vita, la Natura annuncia nuovamente l'evento (strofe 2603-2604). Mi sembra interessante sottolineare l'intervento della Natura nel *Libro di Alessandro*, poiché esso potrebbe costituire un produttivo tema di ricerca che finora non é stato sufficientemente approfondito. Se non possiamo presentare conclusioni definitive, possiamo però affermare che il ruolo della Natura nell'economia del poema é sempre forte e ben si adatta alle vicissitudini attraverso le quali si snoda la narrazione. Per esempio, l'oscuramento del sole nella lotta contro Memnon (strofa 826) e il *locus amoenus* dove si tiene l'aringa di Dario ai suoi soldati (strofe 935-940). Gli auguri sono un tema ricorrente nel poema, e la Natura prende parte attiva nell'annunciare gravi avvenimenti, per esempio con i prodigi che annunciano nascita e morte di Alessandro di cui ho già detto (strofe 2604-2606). Invece, troviamo poche descrizioni concrete di luoghi naturali, e ogni volta le incontriamo per motivi strettamente collegati alle necessità narrative. L'intervento della Natura aumenta verso la fine del poema quando la Natura stessa si trasforma in una figura allegorica e prende parte attiva nella cospirazione che porterà alla definitiva caduta di Alessandro. Seguendo la struttura ciclica del poema vediamo, per esempio, che il magnifico stallone Bucefalo é uno strumento indispensabile per la riuscita delle prodezze di Alessandro (strofe 108-118) a tal punto che la morte del cavallo segna anche la fine delle prodezze del padrone (strofe 2093-2094). All'inizio delle campagne di Alessandro, il narratore descrive in dettaglio varie aree geografiche (strofe 276-293) per presentare il programma di espansione del condottiero macedone. Quando Alessandro ha compiuto la sua missione universale riappare la stessa descrizione (str. 2576-2586) a dimostrazione della vastità del mondo conquistato dall'eroe. L'autore é perfettamente cosciente del carattere ciclico dell'opera:

Essa noche vidieron –solémoslo leer– (str.2604)
las estrellas del çielo entre sí cobater,
que como fuertes signos ovo en el naçer
vidieron a la muerte fuertes apareçer

[questa notte si videro – cosí leggiamo –
le stelle del cielo combàttere tra loro,
che, come i grandi presagi occorsi alla nàscita,
furono ugualmente grandi alla morte]

Visione del mondo e significato dell'Alexandre castigliano

L'autore del poema offre al lettore l'immagine che ha del perfetto cavaliere. Alessandro é un autentico cavaliere del XIII secolo, ma non solo, perché l'autore gli conferisce anche una dignità reale. Alessandro é un cavaliere-re, e in quanto tale il suo comportamento é sempre definito da questi due elementi, a tal punto che nel poema risaltano costantemente le doti che queste due figure – cavalleresca e regia – posseggono nella mentalità medievale. Cosí, per esempio, la bontà dell'eroe é innata nella sua essenza, mentre i suoi atti negativi sono giustificati dalla sua condizione umana, suscettibile per definizione di cadere nell'errore, e pertanto non riducono in alcun modo le sue innate virtú. Neppure la fusione di questi due aspetti dell'*Alexandre* castigliano é stato sufficientemente approfondito. Alcuni lati positivi del protagonista hanno indotto a considerare (Willis) il *Libro de Alexandre* come uno speculum principum, ossia un trattato dedicato al comportamento del sovrano, alla sua educazione, attraverso l'osservazione diretta di avvenimenti, di un principe o un re, forse Fernando III detto il Santo (che conquistó Siviglia) o suo figlio Alfonso X detto il Savio. Nelle prime strofe dell'*Alexandre* (strofe 32-85), Aristotele insegna all'allora giovane Alessandro il comportamento da mantenere nel corso della sua vita; le parole del filosofo descrivono il re perfetto, cosí come il cavaliere perfetto (Michel). Nel suo periodo di formazione, l'eroe deve studiare il trivium e il quadrivium (le sette discipline del sapere), ed istruirsi nella carriera militare, fino alla solenne investitura di cavaliere.

Alessandro, come re, é ansioso di dominare, ma come cavaliere é desideroso di avventure:

fue buscar aventuras, su esfuerço provar (127b)
[in cerca andava di avventure, pe i suoi limiti provare]

Realizza conquiste incredibili, ma ció non gli impedisce di essere gentile con le dame e di saper contenere il rancore verso i suoi avversari.

Una delle caratteristiche della poesia del mester di clero ("mester de cle-



recía") é che tenta deliberatamente di contribuire alla formazione dei suoi lettori. Questa poesia colta, ma accessibile a tutti essendo scritta in volgare, mira a trasmettere un insegnamento; desidera che il destinatario dei suoi scritti, tràmite il racconto dei fatti, riceva una lezione che vada a suo proprio beneficio. Questa ideologia traspare chiaramente dal *Libro di Alessandro*. Tra i temi più adatti a questa funzione didattica e moralizzatrice spiccano il tradimento, la superbia e il disprezzo del mondo. Questi tre temi si uniscono alla figura di Alessandro per costituire il significato globale dell'opera: la storia di Alessandro é un esempio della vanità delle cose di questo mondo, specialmente della gloria e del potere.

Il poema rappresenta un personaggio che riesce a dominare il mondo, ma a nulla gli servono le sue prodezze: muore come tutti i mortali e la sua gloria serve solo ad essere ricordato dal popolo. L'autore, per aumentare l'efficacia del significato dell'opera, ossia della morale che se ne deve trarre, utilizza vari metodi.

Primo, evidenzia gli aspetti positivi del protagonista così come i risultati delle sue gesta, affinchè il risultato finale sia più patetico e tangibile.

Secondo, proietta verso il finale le funzioni della parti principali del racconto (descrizione geografica, prodezze, etc.) per aumentare la figura di Alessandro.

Terzo, anticipa situazioni che verranno descritte successivamente: l'autore sovente informa il lettore di eventi negativi vissuti dal protagonista, prima che questi eventi si presentino (per esempio le strofe 2530-2533, quando Alessandro é all'apice della sua gloria e vicino alla morte). Con questo metodo, si raggiungono due obiettivi: preparare il lettore alla fine della storia, e preparare la strada per far sí che la morale si colga nella sua totalità.

Quarto, un'accumulazione di morali parziali alla fine dell'opera sul disprezzo del mondo, percepibile durante tutta l'opera. Le parole finali dell'eroe, quando rinuncia al mondo nell'istante della sua morte, rappresentano la morale finale, vàlida per tutta l'opera.

In ùltimo, ritengo importante segnalare un ulteriore caratteristica della tecnica formale di rappresentazione utilizzato nell'Alexandre castigliano. Come in tutta la letteratura medievale che tocca un motivo classico, l'anacronismo é onnipresente, così come la cristianizzazione dell'eroe. L'ambientazione del personaggio e il suo contesto sono "medievalizzati". L'autore avverte che l'eroe é un personaggio pagano, nato diversi secoli prima di Cristo, ma

Quando Dios tanto fizo por un ome pagano
Tanto más farié por un fiel christiano (2116 a-b)
[quanto Dio fece per un uomo pagano

ancor più farebbe per un cristiano devoto]

e

si non fuesse pagano, de vida tan seglar,
diviélo ir el mundo todo a adorar (2667 c-d)
[se non fosse pagano, da vita così secolare
tutto il mondo dovrebbero adorare.]

Il motivo di tale "medievalizzazione" – e pertanto il bisogno di usare un anacronismo ambientale e temporale – risponde alla necessità di dotare di prestigio la grande letteratura erudita, didattica e morale, in lingua vernacolare, tràmite lo sviluppo di temi dell'Antichità Classica, nella misura in cui iniziavano a circolare in Occidente. É una tecnica che evita il distanziamento che potrebbe nàscere nel lettore se la storia fosse ambientata in tempo reale. L'attualizzazione, attraverso l'anacronismo cosciente, permette di raggiungere direttamente il lettore e rinforza l'insegnamento e la lezione morale che l'autore vuole impartire, se possibile, al principe e al sovrano. Questa determinazione didattica spiega dunque la trasformazione medievale della narrazione dei temi classici. In tal senso, il poema medievale castigliano su Alessandro Magno, il *Libro de Alexandre*, é un esempio perfetto della migliore letteratura occidentale sulla figura mìtica e universale del gran Macedone.



NOTIZIA BIBLIOGRAFICA

Edizioni

CAÑAS, J., (ed.) *Libre de Alexandre, madrid Cátedra, 1988.*

MARCOS MARÍN, F., (ed.), *Libro de Alexandre. Estudio y edición*, Madrid, Alianza, 1987.

WILLIS, R.S., (ed.), *El Libro de Alexandre. Text of the Paris and Madrid Manuscripts*, Princeton, 1935.

L'autore

RICO, F., "La clerec?a del Mester", *Hispanic Review*, 53,1 (1985) 1-23.

WILLIS, R.S., "In Search of the Lost *Libro de Alexandre* and his Author", *Hispanic Review*, 51.1 (1983) 63-88.

La leggenda d'Alessandro

CARY, G., *The Medieval Alexander*, Cambridge, 1956 (1967r)

GARCÍA GÓMEZ, E., *Un texto árabe occidental de la leyenda de Alejandro, según el manuscrito ar. XXVII de la Biblioteca de la Junta para la Ampliación de Estudios*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan. 1929.

GUILLÉN ROBLES, F., *Leyendas de José, hijo de Jacob, y de Alejandro Magno, sacadas de dos manuscritos moriscos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Zaragoza, 1888.

LIDA DE MALKIEL Mª R., "La leyenda de Alejandro en la literatura medieval", *Romance Philology*, 15 (1961-62) 311-318.

___, "Datos para la leyenda de Alejandro en la Edad Media", *Romance Philology*, 15 (1961-62) 413-422.

MICHEL, I., *The Treatment of Classical Material in the* Libro de Alexandre, Manchester, 1970.

RUBIO, F., "Las leyendas sobre Alejandro Magno en la *General Estoria* de Alfonso el Sabio", *La Ciudad de Dios*, 179 (1966) 431-462.

WILLIS, R.S., "'Mester de clerec?a': a definition of the 'Libro de Alexandre'", *Romance Philology*, 10 (1956-1957) 212-224.

Iconografia

ROSS, D.J.A., *Alexander Historiatus: A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, Londra, 1963.

___, "Alexander Iconography in Spain: *El libro de Alexandre*", *Scriptorium*, 21 (1967) 83-86.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Ελένη Αρβελέρ
Πρόεδρος του Πανεπιστημίου της Ευρώπης

Νικόλαος Κονομής
Ακαδημαϊκός

Αικατερίνη Πολυμέρου - Καμηλάκη
Διευθύντρια του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών

Χρύσα Μαλτέζου
Διευθύντρια του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας

Pedro Badenas de la Pena
Διευθυντής του Ινστιτούτου Cervantes της Αθήνας, τ. Διευθυντής του Τμήματος Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών του Ινστιτούτου Φιλολογίας του Ανωτάτου Συμβουλίου Επιστημονικών Ερευνών της Ισπανίας

Anne-Sophie Barrovecchio
Ερευνήτρια Μεταβυζαντινών Χρόνων, υποψήφια διδάκτωρ του Πανεπιστημίου της Σορβόννης, Παρίσι IV

Kyril Topalov
Καθηγητής Βαλκανικής Φιλολογίας και Λαογραφίας, Πανεπιστήμιο Αγίου Κλήμεντος Αχρίδας στη Σόφια, Τμήμα Σλαβικής Φιλολογίας, Εθνολογίας και Βυζαντινής Λογοτεχνίας

Veska Berova Topalova
Ερευνήτρια στην Ακαδημία Επιστημών της Βουλγαρίας

Hélène Kaplan
Ερευνήτρια-Σλαβολόγος, Πανεπιστήμιο της Ευρώπης

Valery Stefanov
Κοσμήτωρ, Καθηγητής Βουλγαρικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Αγίου Κλήμεντος Αχρίδας στη Σόφια, Τμήμα Σλαβικής Φιλολογίας, Εθνολογίας και Βυζαντινής Λογοτεχνίας



Eusebi Ayensa,
Ερευνητής-Εθνολόγος, Συνεργάτης του Ανωτάτου Συμβουλίου Επιστημονικών Ερευνών Ισπανίας, Ινστιτούτο Φιλολογίας, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών

Αΐντα Καρατζά
Ερευνήτρια-Αλβανολόγος

Μιράντα Τερζοπούλου
Ερευνήτρια-Εθνολόγος/Λαογράφος, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών

Ελένη Ψυχογιού
Ερευνήτρια-Λαογράφος, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών

Nicole Thierry
Ερευνήτρια - Καθηγήτρια, École Pratique des Hautes Études

Erich Trapp
Καθηγητής Βυζαντινών Σπουδών, Πανεπιστήμιο της Βόννης

Μηνάς Αλεξιάδης
Καθηγητής Λαογραφίας του Πανεπιστημίου Αθηνών

Λουίζα Καραπιδάκη
Αρχαιολόγος, Επιστημονική Συνεργάτις, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών

Ὁ Γιάννης καὶ ὁ Δράκων

Σὲ ψηλὸ βουνό, σὲ χαμηλὸ λαγκάδι
Γιάννης περπατεῖ μαζὶ μὲ τὴν καλήν του
κ' ἐς τὴν στράταν του κ' ἐς τὴν περπατησιάν του
Δράκος τ' ἀπαντᾶ, θεριὸ τοῦ συντυχαίνει.
« Γειά σου, Γιαννακί, γειά σου κάλ' ἀνθρωπέ,
κι ἄς τὰ παίξωμε, Γιάννη, γιὰ τὴν καλή σου »
Κι ἀπαλώνανε ἀπ' τὸ ταχὺ ὡς τὸ βράδυ,
Γειά σου Γιαννακί [πού νίκησες τὸ Δράκο].

1) [illegible]


ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ISBN 960-87327-9-4